L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

JANVIER
1983
nº 294

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %		
TARIF au 1er juillet 1982	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	100 F	120 F
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	125 F	145 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C. **200 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) . . . . **12 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique . . . . **15 F**

Joindre 5,80 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD, 23, rue Bénard, 75014 Paris répondront à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1983

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Y1090

ANDRE MUSSON

(1901-1982)

André MUSSON est décédé le 17 novembre 1982 à Gourdon.



La disparition d'André MUSSON constitue une très lourde perte pour le rayonnement de la musique en France, particulièrement dans le domaine de la formation des professeurs d'enseignement musical au sein de l'enseignement général, tâche à laquelle il avait consacré sa vie. Au Centre La Fontaine, où, appelé par Raymond Loucheur, il avait été l'un des tout premiers professeurs en fonction, sa forte personnalité n'avait pas tardé à s'affirmer, bien au delà des leçons de dictée musicale qui avaient rendu célèbre l'image de son crâne rond émergeant derrière l'harmonium. Nommé par Daniel Lesur Directeur des études à la Schola Cantorum, puis chargé d'y fonder et diriger une section de préparation libre au C.A.E.M., il y avait révélé d'exceptionnelles qualités d'organisation et d'animation qui lui valurent par la suite de devenir sous-directeur, puis directeur adjoint de cette grande Ecole. Ouvert à tous les contacts, il avait su établir avec Bayreuth des liens féconds, et c'est grâce à lui que pendant longtemps put être assurée une utile et profitable présence française dans les Rencontres Internationales de Jeunes organisées autour du célèbre Festival.

Mais c'est peut-être surtout par la présente revue que son action s'est révélée la plus fructueuse. A **l'Education Musicale,** dont la charge lui avait été transmise par son créateur R. Vieuxblé, il n'a cessé d'apporter ses soins les plus constants, assumant seul ou presque, avec la seule aide des siens, une multiplicité de tâches écrasantes, sachant attirer des collaborations éminentes, défendant avec une vigueur jamais lassée une profession souvent en butte à l'incompréhension extérieure, en même temps qu'il apportait à des professeurs avides de constants recyclages une matière pédagogique presque toujours de haute qualité, et dont aucune autre revue à l'heure actuelle encore ne peut se targuer d'offrir l'équivalent.

Aussi ardent qu'épris d'absolu dès qu'il s'agissait de musique, dès qu'apparaissait à l'horizon l'ombre d'une compromission, son œil flamboyait, son index se pointait, et quiconque le voyait alors ne pouvait manquer de songer à la phrase de l'Evangile : "Heureux ceux qui ont faim et soif de justice".

Il nous quitte en plein travail, en pleines luttes aussi, car celles-ci seront-elles jamais achevées ? A sa femme, qui fut sa fidèle collaboratrice et qui courageusement, s'est donné pour objectif de continuer son action, il n'est pas en France un seul parmi ceux qui enseignent ou pratiquent la musique qui ne doive dire leurs sentiments émus à l'annonce de sa disparition et lui adressent l'hommage de leur reconnaissance et leurs vœux ardents pour la poursuite de sa tâche.

Jacques CHAILLEY
Professeur Emérite de
l'Université Paris-Sorbonne

La douloureuse nouvelle du décès brutal de M. André MUSSON a profondément ému les professeurs d'éducation musicale, ses anciens élèves notamment qui, pendant leurs années d'études, purent apprécier son intelligence, sa vivacité, son opiniâtreté, son dévouement, sa grande bonté pour tous.

Nombreux sont ceux qui, confrontés aux difficultés d'un métier passionnant mais difficile, parfois ingrat, ont trouvé en lui un interlocuteur attentif et compréhensif; ils lui sont reconnaissants d'avoir su les réconforter, les conseiller, les encourager à remplir une mission dont il avait une idée si haute, si noble.

Puisse "L'Education musicale" contribuer à exaucer un des vœux les plus chers de M. André MUSSON : resserrer, un peu plus chaque année, le lien qui unit tous les professeurs d'éducation musicale, dans un esprit de coopération et d'entraide, pour le bonheur des enfants et des adolescents.

J. Aubry,
Inspectrice Générale
de l'Education Nationale

C'est avec beaucoup de peine que j'ai appris la disparition de mon viel ami, André MUSSON, que j'avais plaisir à rencontrer au Lycée La Fontaine où il enseignait la dictée musicale et où j'étais moi-même professeur ; nous bavardions amicalement entre deux cours, puis nous nous rencontrions aux réunions de professeurs où son intelligence éclairait bien des problèmes. Je le voyais également à la **Schola Cantorum** où il occupait une haute fonction auprès de Jacques Chailley.

Je suis un peu désolée de ne vous dire que bien peu de choses ; notre amitié était simple, chaleureuse et sans histoire ; il m'avait d'ailleurs confié l'éducation musicale de son fils Hervé.

Que de bons amis nous quittent! Ce n'est pas sans peine que je vois de ma fenêtre à Méricourt, la maison où habitaient mes bons amis les Raymond Loucheur. Conservons en notre cœur leur souvenir ému : c'est ce qui nous reste...

Yvonne Desportes
Compositeur
Professeur honoraire
au C.N.S.M.

Je me souviens bien de ma première rencontre avec André Musson lorsque, jeune provincial nouvellement arrivé à Paris, je me présentai chez lui rue Pierre-Nicole, pour solliciter ses conseils. Il vint m'ouvrir et je me trouvai devant un homme à l'air plutôt sévère, peu loquace, et dont le regard sombre derrière les lunettes d'écaille m'intimida beaucoup.

Durant tout notre entretien cette impression ne me quitta pas. Mais au moment de prendre congé, j'eus la surprise en lui serrant la main de voir son visage et ses yeux s'éclairer d'un bon sourire.

Plus tard, ayant appris à mieux le connaître durant les années passées à La Fontaine et lors des rencontres qui suivirent, j'ai compris combien cet homme, qui fut pour nous un professeur exigeant dont nous redoutions la rigueur des jugements portés sur notre travail, dissimulait sous le masque de la sévérité — par pudeur peut-être ou par timidité —, tout l'attachement qu'il portait à ses élèves et dont témoignaient les encouragements prodigués à telle ou tel à l'occasion d'un entretien ou au détour d'un couloir.

Tel fut André Musson, à la mémoire duquel j'adresse l'hommage de ma reconnaissance dans la fidélité du souvenir.

Pierre Loupias
Chargé de mission
à la mission
des Enseignements Artistiques

La nouvelle de la disparition d'André MUSSON a provoqué une grande émotion parmi tous ses anciens élèves du Lycée La Fontaine, pour lesquels il fut un maître unanimement estimé et respecté.

Jusqu'au dernier moment, André MUSSON aura défendu l'éducation musicale. Nappelait-il pas récemment tous nos collègues à s'unir dans leurs Associations pour faire face aux menaces qui pèsent sur notre discipline ? Il aura toujours, par ailleurs, préservé l'indépendance de sa revue, dont l'audience faisait — et fait encore — l'objet de convoitises mercantiles.

Avec André MUSSON, nous perdons un de ces hommes exemplaires qui font la force d'une profession, celle qui se fonde sur le courage, la ténacité et le refus de toute compromission. Puisse son œuvre être continuée!

Que Madame MUSSON et ses enfants trouvent ici l'assurance de notre fidélité.

Francis Cousté
Secrétaire adjoint de l'A.P.E.Mu.

Nous sommes très conscients de la perte d'un grand ami de la Musique, de l'Education Musicale et de son action permanente, constamment en éveil, à laquelle on ne faisait jamais appel en vain...

Blanche Leduc
Présidente de l'I.S.M.E.
(section Française)

L'éducation Musicale est en deuil : non pas seulement l'équipe qui anime cette Revue autour d'une Famille frappée au plus cher d'elle-même, mais toute une discipline, tout un **modus vivendi** dont cet homme fut, tout au long d'une vie, le plus ardent défenseur.

La carrière d'André MUSSON, sans entrer dans une chronologie qu'il aurait lui-même réprouvée, est marquée par des actions ponctuelles en profondeur, lesquelles ont toujours servi, soutenues par le plus entier dévouement, les causes qui nous tiennent à cœur : la défense et l'illustration de notre "chère Musique", qui est notre amitié, sa diffusion dans tous les milieux, même ceux qu'un euphémisme fait désigner comme "les plus déshérités alors qu'ils recèlent souvent des trésors d'aptitudes, sa pratique active sous toutes ses formes (chant à l'école, chorales de professionnels ou d'amateurs, musique instrumentale, musique profane ou religieuse). Toute sa vie, un de ses soucis essentiels a été de mettre au service de la jeunesse la richesse illimitée de la Musique dans ses aspects les plus divers, d'ouvrir aux enfants, qu'il adorait, les portes du rêve et de l'imagination créative.

Pour parvenir à son but, du moins pour y tendre toujours plus près, nous savons tous les luttes qu'il a menées, ses souveraines indignations, ses saintes colères contre la stupidité, l'apathie, la veulerie, contre les Béotiens incapables de sentir et a **fortiori** de comprendre la nécessité impérative des nourritures spirituelles et artistiques, l'indispensable équilibre dans la formation de l'être, entre le corps, le cœur et l'esprit.

On peut aisément imaginer André MUSSON dans les activités multiples qui ont fait de son existence un constant labeur. Action artistique et pédagogique dans les Ecoles publiques de la Ville de Paris et du Département de la Seine où il s'est trouvé en permanent contact avec le monde ouvrier, dans la banlieue nord de Paris ou vers La Villette et Belleville ; dans le cadre de l'Etat au Lycée Turgot puis, dès la fondation en 1948, au Centre de préparation au C.A.E.M. du Lycée Jean de La Fontaine, où son apostolat pour améliorer les capacités auditives des étudiants a valu à des générations de collègues de jongler sous sa direction avec ces fleurs de la rhétorique des sons qu'on nomme dictées musicales. Jacques Chailley se l'était adjoint à la direction de la Schola Cantorum.

Pour l'enseignement, il a réalisé ces ouvrages et recueils qui sont toujours la richesse de notre documentation pédagogique : chants, chœurs, solfèges, commentaires d'œuvres musicales qu'il aimait et dont il voulait faire sentir la richesse aux jeunes. Son activité de directeur de chorale l'a conduit à diriger les grandes manifestations des Chorales des Lycées du Département de la Seine.

Cette activité de chef de chœurs jointe à sa formation d'organiste l'a d'ailleurs entraîné à une double carrière d'enseignant et de Maître de Chapelle ou d'organiste à St François d'Assise, St Etienne du Mont, N.D. des Victoires ou N.D. de Paris, où il tint l'orgue de chœur. Durant la décennie 1930-1940, combien a-t-il révélé d'œuvres, notamment des cantates de Bach, au cours de concerts fameux Rue de la Mouzaïa, en plein quartier populaire. Faut-il rappeler le bon combat qu'il a mené sur tous les fronts, au sein de l'Association des maîtres de chapelle dont il était Secrétaire Général ; dans les assemblées corporatives ou dans les réunions administratives, et dans les colonnes mêmes de cette revue L'EDUCATION MUSICALE, qu'il a prise en charge alors qu'elle n'était encore qu'une petite feuille corporative pour laquelle s'était dévoué son fondateur R. Vieuxblé, et qu'il a conduite à son apogée avec Charles Négiar, son imprimeur mais surtout son ami, dans les années 70, avant de connaître les soucis des dernières années, dont la qualité de la revue s'était cruellement ressentie.

A Bayreuth, où il fut toute sa vie un pélerin fervent, il laisse une amitié solide, celle d'Herbert Barth, avec qui il se passionna pour les **Rencontres internationales de Jeunes** dont il rêva de créer l'homologue en France, à Fontainebleau, puis à Gourdon, dans le cadre du Festival. Sa sensibilité, son goût sûr, ses jugements clairs et pénétrants l'inclinaient vers les musiques les plus diverses lorsqu'il les sentaient bonnes. Il était fidèle dans ses admirations et ne se laissait pas entraîner au gré des courant de la mode : son attachement à des oubliés comme d'Indy ou Ropartz, à la musique de ses amis comme Roger Ducasse ou Raymond Loucheur était toujours aussi grand et combien luttait-il pour faire vivre leur œuvre dont il savait la pérennité.

Chevalier de l'Instruction publique, son activité hors du commun lui avait valu en 1958 la Croix de la Légion d'Honneur. Mais ses amis, ses anciens élèves ne conservent pas de lui l'image sévère du dignitaire, mais celle, généreuse, d'un être qui refusait les compromissions, sachant conserver intacte sa foi en l'Art.

Que Madame MUSSON, qui fut toujours aux côtés de son mari d'une présence efficace et discrète, que leurs enfants, Geneviève et Hervé, que leurs petites filles trouvent ici l'expression des amicales et respectueuses condoléances de ceux qui, au long de trois décennies, ont eu à cœur de participer à l'effort desintéressé d'André MUSSON pour notre revue, L'EDUCATION MUSICALE. Qu'elle vive, continuant à attester la souveraineté de notre Art, sa bienheureuse et bénéfique action sur la jeunesse. Ainsi sera maintenu intact l'idéal et vivra le souvenir d'André MUSSON.

Jean MAILLARD

40e Année - N° 294 JANVIER 1983

L'EDUCATION MUSICALE

A l'initiative de ses anciens élèves et amis, un Obit sera célèbré en hommage à la mémoire de **André MUSSON,** le Mercredi **26 Janvier à 18 h 30** en l'église Notre Dame des Blancs-Manteaux 75004 PARIS (métro Hotel de Ville).

SOMMAIRE

Pages :

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Ce que la mouche raconte...
de BELA BARTOK

par Jean-Rémy JULIEN, Maître-Assistant à l'UER de Musicologie de l'Université Paris-Sorbonne

A maints égards, **Ce que la mouche raconte** de Béla Bartok, - 142e pièce des MIKROKOSMOS, (Volume VI) -, est un modèle : modèle de musique imitative, modèle dans sa conception formelle, modèle de la pensée bartokienne telle qu'elle s'exprime ici dans son expressive brièveté. On analysera donc cette pièce sous ces différents aspects :

I) La Volonté imitative de Bartok : du projet au produit.

Benjamin Suchoff dans son ouvrage **Guide to Bartok's MIKROKOSMOS**, donne le commentaire de l'auteur à propos de sa pièce : "J'ai voulu décrire le son désespéré du bourdonnement d'une mouche quand elle se prend dans une toile d'araignée. La mouche raconte son histoire comme si elle l'écrivait dans son journal intime[1] : elle bourdonnait sans voir la toile. Soudain elle s'y prend (Agitato. Malheur une toile d'araignée), mais elle se démène pour en sortir avant d'être mangée, et elle s'échappe. Une conclusion heureuse (con gioia)[2].

Ces indications permettent alors de reconstituer et d'imaginer avec encore plus de précision le récit musical proposé.

De la mesure 1 à la mesure 30, la mouche bourdonne d'une façon monotone (intervalle de secondes majeure et mineure, ambitus des deux mains réduit à une quinte FA - DO). A 30, elle se met à voleter dans un espace plus important, musicalement figuré par des intervalles plus disjoints et un espace sonore atteignant le medium aigu. Cette trajectoire verticale se traduit par un mouvement chromatique qui nous conduit au SI b, note **extrême** de l'ambitus général du morceau, (mes. 43). Les mesures qui précèdent l'agitato (mes. 49) et l'agitato rendent compte de la panique de la mouche empêtrée dans la toile et s'y débattant sur des rythmes et accents irréguliers qui tendent à rendre musicalement son "sentiment" de panique. A la mesure 59, "con gioia", elle se libère, vole à nouveau et "redescend" dans un mouvement chromatique symétrique de celui que l'on a rencontré précédemment (comparaison entre les mesures 35 à 41 et 59 à 68).

A la mesure 68, le bourdonnement reprend jusqu'à la fin avec interpollation de 76 à 86 d'un épisode plus disjoint sur lequel nous reviendrons ultérieurement. La pièce se termine sur des mouvements "infinitésimaux" de la mouche, revenue à son point de départ.

Au-delà de ce schéma narratif cocasse, dont l'évidence peut légitimement échapper dès lors que l'on n'est pas prévenu du caractère volontairement imitatif de l'oeuvre, on peut appréhender ici un des aspects les plus attachants du génie de Bartok : celui de vouloir raconter la nature, en imiter les phénomènes, les manifestations sonores. Dans le cadre d'une explication du texte musical à des enfants, et si on l'utilise dans l'optique d'une reconstitution par un compositeur d'une réalité entomologique donnée qui peut avoir été vécue par des enfants, on rapprochera **Ce que la mouche raconte** d'oeuvres de plus grandes proportions telles que le poème symphonique **KOSSUTH**, le troisième mouvement de la **Musique pour cordes, percussion et célesta** ou la Suite pour piano **En plein air** (Out of doors).

II.1) Le modèle formel

Ces 103 mesures de piano seul constituent un produit original, limité par les intentions du compositeur, isolé dans le sixième volume puisqu'il est indépendant des pièces qui le précèdent ou lui succèdent. Mais ce petit **poème pianistique** est par ailleurs construit dans la forme d'une grande arche sonore dont l'interprète doit scrupuleusement respecter les nuances qui vont du pp au sff selon le schéma suivant :

1	....	10	inclus	pp
11	....	25	"	p
26	....	34	"	mp
35	....	48	"	poco a poco crescendo
49	....	55	"	mf
55	....	58	"	crescendo
59	(1ère croche) .			sff
59	(2è croche) à .	67	"	diminuendo
68	....	75	"	p
76	....	87	"	poco crescendo et diminuendo jusqu'à l'indication pp
88	....	100	"	pp
100	....	103	"	diminuendo

Dans cette forme globale seules les mesures 76 à 81 constituent un écart volontaire. Sans doute faut-il voir ici l'instant musical où Bartok a voulu signifier le "bonheur et l'extase" de l'insecte, après l'émotion subie et avant qu'il ne puisse profiter d'un repos récupérateur ...

On aura reconnu dans cette construction en arche, celle du premier mouvement de la **Musique pour cordes, percussion et célesta** ou encore les préoccupations dynamiques qui hantent l'écriture du **Château de Barbe-Bleue**.

Au niveau de cette forme globale, il convient alors de s'interroger sur le fait de savoir si le compositeur, fervent adepte de la Section d'Or, ne l'a pas utilisée ici.

Intuitivement, et avant de se lancer dans les opérations numériques, on est tenté de répondre par l'affirmative. Bien que Bartok ait renoncé à ce guide formel dans la plupart des 153 pièces des MIKROKOSMOS, en raison de la brièveté inhérente à l'esprit qui a régi la conception didactique globale des volumes, il serait étonnant que le double sforzando, sommet de l'effort de la mouche pour se dégager de la toile, ne correspondît pas à la Section d'Or.

Mais il faut, pour le prouver, effectuer les calculs nécessaires.

On rappellera que pour trouver la place de la Section d'Or dans une oeuvre musicale, il faut multiplier le nombre de mesures, le nombre de temps, ou le nombre total de croches, - (si comme c'est le cas, il y a des mesures composées ou différentes) -, par le chiffre 0,618 :

— la première page de la partition totalise	52 ♩	=	104 ♪
— la seconde	60 ♩	=	120 ♪
— la troisième	53 ♩	=	106 ♪
— la quatrième	60 ♩	=	120 ♪ [3]
soit un total de	225 ♩	=	450 ♪

Si maintenant on multiplie le nombre de 450 par 0,618, ou par les chiffres arrondis 0,62 et 0,6, on obtient :

450 x 0,618 = 278,10 = 278

450 x 0,62 = 279

450 x 0,6 = 270

soit, entre les 270e et 279e croches, la zone du Sff. Au temps près, deux croches, la Section d'Or tombe bien sur le sommet de l'arche décrit précédemment[3].

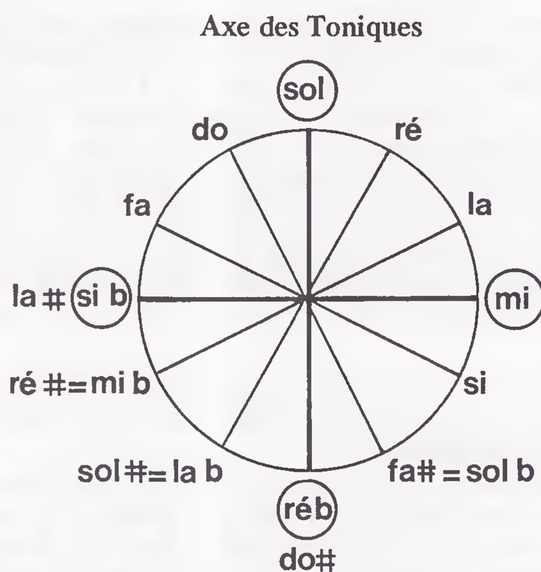
Toujours sur le plan formel, on s'interrogera maintenant sur la validité du système d'axes décrit par Lendvaï pour une meilleure compréhension du problème du langage musical et du style de Bartok.

II.2) La mouche et le système des axes

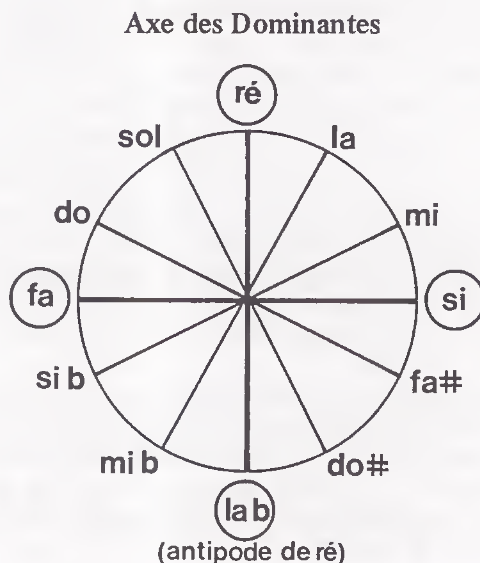
Résumons d'abord la théorie d'Ernô Lendvaï sur l'utilisation du système des axes dans la musique de Bartok, telle qu'on la trouve exposée par l'auteur dans deux ouvrages : **Bela Bartok, an analysis of his music**[4], et **Bartok, sa vie son oeuvre**[5].

Par rapport à une note prise comme tonique (SOL dans le cas présent), le déroulement musical favorisera, lors des moments-clefs du développement ou du discours, les notes qui se trouvent dans le cycle des quintes, sur les axes de "tonique" et de "dominante". **Sur l'axe des Toniques**, les notes piliers seront donc SOL-MI - DO# = RÉb - LA# = SIb. Si cette théorie est confirmée dans **Ce que la mouche raconte "l'axe des dominantes"** sera aussi favorisé avec une utilisation "stratégique" des notes RÉ - SI - SOL# = LAb - MIb = RÉ#, (cf. schéma).

Axe des Toniques



Axe des Dominantes



(antipode de ré)

Il convient alors de reprendre la partition mesure par mesure pour en analyser le déroulement selon ce système, et en continuant d'écarter toutes considérations sur l'écriture pianistique spécifique de Bartok, qui sera la dernière étape de cette étude.

D'un point de vue strictement "graphique", les premières mesures se présentent comme un contrepoint à deux voix, réparti aux deux mains. Il n'y a pas à proprement parler de thème dans cette pièce : aucun élément mélodique qui renvoie aux mélodies paysannes si souvent intégrées par l'auteur dans ses oeuvres. En revanche, nous décelons un motif de seconde, majeure ou mineure, horizontale ou verticale, assimilable à une cellule intervallique qui va donner toute son unité à la pièce.

Les deux mains émettent, dès la première mesure, ce "bourdonnement", le plus apte selon Bartok à figurer musicalement le bourdonnement de l'insecte. Pendant vingt-cinq mesures, les deux mains évoluent dans un ambitus extrêmement serré et progressivement "agrandi" à une petite quinte (FA - DO). Cette conquête d'un ambitus pourtant réduit se fait par paliers successifs. En adhérant à la théorie de Lendvaï, on peut déjà écrire que les deux notes de base SOL et LAb établissent entre elles un rapport de seconde mineure qui se trouve appartenir à l'axe des toniques (SOL) et à l'axe des dominantes (LAb), où cette dernière note figure à l'antipode de RÉ. A la mesure 14, l'émission d'une nouvelle note SI se situe toujours sur l'axe des dominantes. Le jeu sur les secondes se poursuit dans les mesures 14 à 25 aux deux mains. A la mesure 26, la nouvelle note attaquée, FA, - que l'on peut analyser comme une transposition à la seconde inférieure selon les termes de l'analyse classique -, appartient à l'axe des dominantes.

De la mesure 30 jusqu'à 34, on remarque une écriture symétrique en miroir décalé, avec une même répartition intervallique entre les deux mains (la mouche prend son envol). A 35, Bartok, sciemment ou inconsciemment, revient à l'axe des toniques sur le SOL, **note de départ** d'un mouvement chromatique croisé et réparti aux deux mains. Son sommet est à repérer sur le SIb, 3e temps de la mesure 43 : la note la plus aiguë de l'oeuvre correspond, si l'on accepte la théorie des axes, à une place privilégiée sur l'axe des toniques. Par ailleurs, l'autre point d'arrêt du double mouvement chromatique correspond au RÉ accentué, mesure 41 à la main gauche, note pivot pour les mesures suivantes, sur l'axe des dominantes.

La mouche va se "débattre" alors dans un espace **musical** bloqué entre le SIb, - dont on vient de souligner l'importance dans l'architecture globale de l'oeuvre -, et le LA. Dans cette neuvième mineure (redoublement de la seconde mineure), on peut voir musicalement dessinée la toile d'araignée à l'intérieur de laquelle la mouche s'agite et se cogne, la mouche étant représentée par les secondes parallèles émises par degrés conjoints sous les doigts restés libres. Dans l'optique du cycle des quintes, ce LA bécarre, qui appartient à un axe dont on n'a pas encore traité, - celui des sous-dominantes -, est, selon "la grammaire" musicale bartokienne, une des notes les plus éloignées de la tonique SOL. Contrairement à la conception tonale classique dans laquelle LA majeur serait un ton voisin de SOL majeur, pour Bartok, les notes qui se trouvent sur l'axe des sous-dominantes sont celles qui ont le moins d'affinités ou de force d'attraction par rapport à la tonique. En balisant son espace sonore de ces deux notes LA et SIb, Bartok renforce l'expression du péril rencontré par l'insecte.

L'épisode agitato ("Malheur, une toile d'araignée") exploite ensuite, en plus des secondes mineures frappées, un cluster de huit sons, qui atteint son maximum dissonant dans les quatre mesures (55 à 59) qui précèdent la libération. On notera les accents sforzato déplacés et variés aux deux mains et aux intensités croissantes. Immédiatement après le double sforzando qui rend compte du dernier effort pour recouvrer la liberté, nous entendons une double descente chromatique qui part de la tonique SOL et aboutit, en fin de parcours, au RÉb, accentué, antipode de SOL sur l'axe des toniques et note capitale pour l'ancrage "tonal" chez Bartok (mesure 68).

C'est alors le retour au bourdonnement caractéristique fait de secondes frappées ou consécutives. A la mesure 72, la tonique SOL réapparaît mais cette fois comme une sorte d'ison (ou son-pédale) qui sera tenu ou émis jusqu'à la fin de la pièce, à l'exception de la mesure 88.

Entre les mesures 76 et 85, Bartok joue sur deux systèmes "sonores" : une gamme pentaphonique à la main droite sur huit croches, et un motif de quatre notes à la main gauche sur six notes. Ce jeu entre deux périodicités différentes est interrompu à la mesure 88 lorsque les deux sources sonores sont sur le point de revenir à leur présentation initiale pour la troisième fois.

La place de ces mesures juste avant la "coda" permet de penser que le compositeur a éprouvé ici la nécessité de détendre sa musique, de lui donner une respiration de caractère diatonique, - même si des secondes mineures (RÉ - RÉb) persistent à réapparaître dans l'organisation de la périodicité sur 8 à 6 croches.

A la mesure 88, pour conclure, Bartok présente une inversion de l'écriture présentée dans les mesures 16 à 25. Dans un souci de symétrie, les différents épisodes se retrouvent comme réfléchis dans un miroir qui les transformerait en les rapetissant. La pièce peut alors se terminer sur le rappel de l'intervalle de seconde émis successivement (SOL, SOLb), ou simultanément (LAb - SIb).

III) La leçon de piano

L'interversion aux deux mains de la rédaction pianistique permet enfin d'évoquer la valeur pédagogique de cette pièce.

A partir d'un dessein imitatif, exploitant un intervalle privilégié qui donne son unité structurelle à ce microcosme sonore, Bartok nous offre un modèle d'écriture pianistique à finalité pédagogique. Quatre touchers pianistiques sont exploités : le legato, le non legato, le staccato, et le tenuto. Il serait plus juste d'écrire "quatre modes d'attaque" de la touche. Les seules mesures 43 - 44 présentent un marcatissimo ∧ sur le RÉ, un piqué sur les trois croches MIb, MIb, MI b, un marcato > sur le RÉ de la mesure suivante et un marcatissimo sur le LA ∨, sans compter le jeu "normal" tenuto, sur le DO#, blanche pointée :

Mais ce souci des attaques est combiné avec une leçon d'indépendance des mains et des doigts : différentes attaques sont confiées aux différents doigts de la même main (mesures 44 ou 47), tandis que les épisodes s'enchaînent en exigeant des touchers diversifiés dans une intensité qui, - on l'a vu -, doit être sans cesse contrôlée par l'interprète. En fait, cette pièce, dont la durée est précisément minutée (1 minute, 35 secondes), doit donner l'impression d'avoir été écrite pour une main à dix doigts ... tant les jeux de mains qui se croisent, s'imbriquent, se superposent, se relaient, sont variés et subtils.

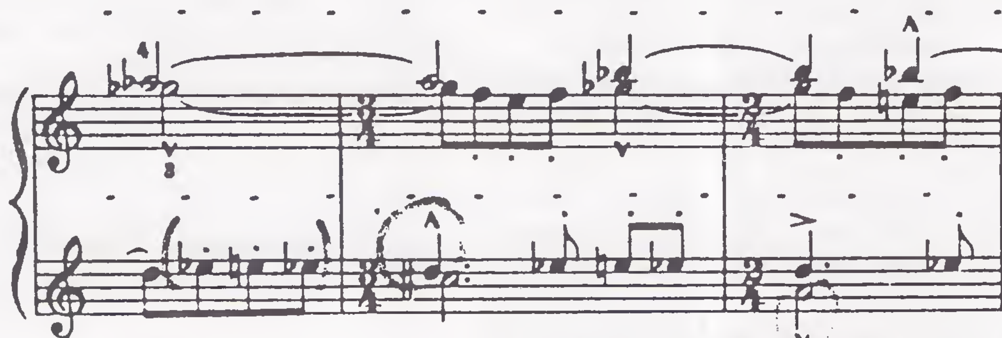


Oeuvre d'un compositeur qui fut à la fois pianiste, concertiste et professeur de piano au Conservatoire de Budapest, **Ce que la mouche raconte** appartient non seulement à l'histoire de l'enseignement du piano, mais aussi à l'histoire de la musique à cause des problèmes qu'elle pose au niveau des théories sur l'imitation et sur la signification du son.



Près de trois siècles séparent **Le moucheron** de François Couperin et cette pièce : deux sommets de la littérature pour clavier qui reconstituent une éternelle réalité : un instant dans la vie de compositeurs agacés par la présence d'une mouche ...

mes. 42 à 44



NOTES :

1) D'où les deux titres que l'on trouve dans la partition Boosey and Hawkes. En français : Ce que la mouche raconte. En anglais et en allemand : From the diairy of a fly ; Aus dem Tagebuch einer fliege : extrait du journal d'une mouche.

2) SUCHOFF Benjamin. Guide to Bartok's MIKROKOSMOS. LONDON ed. Boosey and Hawkes. 1971. p. 143.

3) Il convient aussi de se demander si la place de la Section d'Or ne dépend pas aussi de la durée de l'interprétation pianistique et du minutage que Bartok ne manque pas de proposer, dans le cas présent 1 minute, 35 secondes soit 95 secondes x 0,618 = 59e seconde. Une fois le minutage et le nombre de mesures prévus, il ne reste au compositeur qu'à "remplir" ses mesures et à organiser sa partition de telle sorte que le sommet de l'intensité intervienne sur la 59e seconde qui se trouve être ici la 59e mesure. Par ailleurs, si l'on considère que c'est le dernier son frappé qui compte et non pas la durée de la résonance, le dernier son est émis sur la 445e croche x 0,618 = 275e croche, soit la dernière croche de la mesure 59.

4) LENDVAI Ernô. **Bela Bartok, an analysis of his music** LONDON ed. Kahn and Averill 1971. 2e édition 1979. pp. 1 - 17.

5) **Bartok, sa vie et son oeuvre.** Publié sous la direction de Bence SZABOLCSI. BUDAPEST PARIS. Ed. Corvina, Boosey and Hawkes 1968.

Le 13ème Congrès de la Société Internationale de Musicologie à Strasbourg (29 Août - 3 Septembre 1982)

29 août - 3 septembre : c'est durant cette période traditionnellement consacrée en France aux derniers jours de vacances que fut honorée à Strasbourg une autre tradition, celle des rencontres quinquennales des membres et amis de la Société Internationale de Musicologie. Tradition vieille de 65 ans et pourtant sans précédent dans notre pays puisque c'était la première fois que la France était choisie comme hôtesse, succédant en cet honneur aux États-Unis de 1977. Pour une semaine donc, la capitale de l'Europe devint capitale du monde, du monde de la musicologie, une musicologie réunie autour du thème "La Musique et le Rite, sacré et profane".

Le thème était à l'échelle du Congrès : universel ; car quel sujet musical échappe au rite, quand celui-ci se permet, de surcroît, d'être sacré ET profane ? C'est ainsi que la musique de salon au 19ème siècle apparut, avec Danièle Pistone, à la Table Ronde dirigée par Marius Flothius (NL) et consacrée aux "Fêtes et cérémonies musicales maçonniques, révolutionnaires, impériales et bourgeoises, ca 1750 - 1870" ... Universalité encore élargie par la contribution, en marge des 12 Tables Rondes "rituelles", d'une soixantaine de "communications libres" couvrant des domaines de recherche aussi particuliers et diversifiés que la sémiologie musicale (Jean-Jacques Nattiez, CND : "La sémiologie musicale : tendances actuelles et perspectives") et la musique papoue (Gordon D. Spearritt, AUS : "Music and symbolism in Papua New Guinea"). Enfin, profitant de cet afflux mondial de spécialistes, des "groupes de travail" indépendants se greffèrent sur le Congrès, ouvrant éventuellement leurs portes aux intéressés, comme le groupe d'Hélène Charnassé travaillant sur les bases de données en musicologie, dont on retiendra notamment la démonstration d'une "interrogation" - 1 heure "en ligne" avec Berkeley ! - des bases de données du RILM.

Le rite ne se laissa pas confiner aux murs de l'Université des Sciences Humaines où se tinrent les travaux du Congrès : il envahit aussi le Conservatoire, l'Église St-Pierre-le-Jeune et le Palais de la Musique et des Congrès, où eurent lieu quatre concerts donnés par le trio à cordes Albert Roussel, le **London Early Music Group**, l'orchestre Südwestfunk Baden Baden, et enfin le choeur de l'Institut de liturgie bouddhique du Temple Saikyôji à Otsu : rite essentiellement profane et contemporain sous la direction de Kazimierz Kord (**Rituel** de Boulez ; **Danse sacrée et danse profane** de Debussy ; et bien sûr l'indispensable **Sacre du Printemps** de Stravinsky). Rite absolument sacré et ancestral (les psalmodies bouddhiques du Japon, désignées globalement par le terme "Shômyô", remontent à quelques 400 ans avant notre ère) sous celle de Gidô Kataoka : assurément la révélation musicale de ce Congrès pour la plupart des participants qui assistaient, pour la première fois, au "Shika-no-Hoyô" ou "Rite des quatre parties".

Le mercredi 1er septembre, le rite connut une trêve dont les congressistes profitèrent pour visiter l'Alsace. Trois circuits avaient été organisés : le premier s'intéressait principalement aux églises romanes et gothiques du Nord (St-Jean-Saverne, Neuwiller-lès-Saverne) ; le second passait par Colmar (qui avait, comme Strasbourg, exposé ses "trésors musicaux"[1]) et par d'autres très jolies petites villes pittoresques telles qu'Andlau ou Mittelbergheim ; le troisième, enfin, s'adressait aux fanatiques de l'orgue, qui purent découvrir les plus beaux instruments de la région (Marmoutier, Molsheim, Barr, Kertzfeld, Sermersheim et surtout Ebersmunster) à travers les démonstrations qu'en firent André Stricker, Marc Schaefer et Yvonne Monceau.

Ils furent ainsi 500 (sans compter les personnes accompagnantes), venus de 35 pays différents (les États-Unis pour un petit quart ; l'Allemagne fédérale et la France pour un bon sixième chacune), à sillonner Strasbourg sous le soleil persévérant de cette fin d'été exceptionnelle, à apprécier les hommages de la Municipalité (qui leur offrit une réception à l'Hôtel de Ville, un Spectacle Son et Lumière à la Cathédrale et certaines entrées dans les musées municipaux), et à faire preuve de patience (ou d'impatience) devant les efforts d'organisation d'une cité qui accueillait simultanément une foire internationale, et d'une université qui ne fonctionnait encore qu'à mi-temps et mi-personnel - Monsieur René Huygues, de l'Académie Française, ne les avait-ils pas mis en garde, lors de sa brillante conférence inaugurale, contre les dangers d'une civilisation déjà trop engagée sur le chemin du matérialisme ...

Ces 500 participants sont à présent retournés chez eux et l'heure est venue de se demander quels

souvenirs ils ont rapportés dans leurs bagages et quelles traces ils ont laissées dans la mémoire des organisateurs du Congrès (l'Institut de Musicologie dirigé par Marc Honegger pour ce qui est de l' "intendance" ; un comité international présidé par Nanie Bridgman et Claudie Marcel-Dubois pour ce qui est des programmes).

Ce 13ème Congrès de la SIM suit la tendance de la musicologie contemporaine et des congrès mondiaux actuels à appréhender la musique en fonction d'un contexte au lieu de la considérer comme un phénomène isolé : cette approche relativiste, synthétique, qui était déjà celle de Berkeley en 1977 ("Horizons **interdisciplinaires** dans l'étude des traditions musicales occidentales et orientales"), a également marqué le choix du thème de Strasbourg puisque la musique y fut envisagée sous l'angle de ses rapports avec le "rite", c'est-à-dire avec une manifestation omniprésente de la vie socio-culturelle. Il faut souligner à cet égard la qualité des Tables Rondes dirigées par Messieurs Alexander Ringer, USA ("Aspects cérémoniels de l'opéra dans la période de transition entre le 18ème et le 19ème siècles") et Marius Flothius, NL ("Fêtes et cérémonies musicales maçonniques, révolutionnaires, impériales et bourgeoises, ca 1750 - 1870") - deux groupes qui surent en outre éviter les pièges "techniques" de la formule "Table Ronde", c'est-à-dire les problèmes de "rondeur" dus, soit à l'absence de continuité dans le cercle (cf. les tables "rectilignes", où le dialogue n'arrive pas à s'imposer), soit à la variabilité du rayon (rayon trop court de ceux qui se perdent dans les détails, rayon trop long de ceux qui s'en tiennent à des généralités).

Dans la lignée de Berkeley quant au caractère pluridisciplinaire de son sujet, Strasbourg semble toutefois marquer un recul par rapport à son prédécesseur sur le plan de la place accordée dans son programme à l'Orient face à l'Occident. Quand on lit le programme de 1982, on est étonné de l'importance prise par l'Europe ("rite chrétien ... de l'**église latine**" ; "aspects cérémoniels de l'**opéra** ..." ; représentations cérémonielles **anglaises** ; "fêtes et cérémonies ... **en Europe**") dans un débat qui pourtant ouvrait de larges portes (celle du RITE !) aux civilisations extra-européennes. Quelle raison invoquer ? La difficulté, accrue en 1982, de faire venir en France des musicologues irakien, libanais (un représentant de chaque pays), brésiliens, africains, hindous, ou tchèques, polonais et roumains (deux représentants) ? Les critères de sélection de la Commission des Programmes, plus favorable peut-être à l'autorité et à l'ancienneté qu'à la diversité et à la nouveauté ? La fantaisie de participants qui disparaissent mystérieusement une fois leur nom dans le programme (on attend toujours la conférence de Monsieur A. Glyn Williams, GB, sur la musique rituelle du football : "Football songs and chants : the music of a pseudo-ritual") ? Un thème de trop grande envergure, décourageant les spécialistes d'un sujet très ponctuel, qui auraient peut-être davantage répondu à un thème comme celui de Ljubljana en 1967 : "les périodes de crise dans l'histoire de la musique" ?

C'est aux Italiens qu'il appartient de se poser ces questions (et de tenter d'y répondre) puisque la ville choisie comme siège du prochain congrès (1987) par la dernière Assemblée Générale de la SIM (3 septembre) est **Bologne**. D'ici là, les témoins de Strasbourg-82 pourront lire les Actes du 13ème Congrès qui seuls permettront de faire le bilan **scientifique** d'une opération trop complexe pour révéler, même au participant, le plus zélé - à qui il eût fallu, en plus d'une solide santé nerveuse (24 heures de séance) et d'une grande compétence linguistique (anglais, allemand, espagnol, français, italien), un certain don d'ubicuité ... - les lignes de force qui l'ont traversée et au bout desquelles se dessine la musicologie de demain. Et en attendant les **Actes** (quatre ans si les choses se passent comme à Berkeley ...), ils entretiendront le seul souvenir immédiatement significatif de ce genre de rencontres internationales : la possibilité qu'ils ont eue de retrouver ou de découvrir des amis et des collègues des quatre coins du monde, et ceci dans un coin du monde où en outre ils ne regretteront pas d'avoir laissé flâner, six jours durant, leur oeil et leur palais ...

Christiane Spieth-Weissenbacher
Assistant à l'Institut de Musicologie de Strasbourg.

NOTE :

1) "Manuscrits musicaux des XIe - XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque Municipale de Colmar" (Colmar, Bibliothèque Municipale) ; "Trésors musicaux des collections strasbourgeoises (du XIe au début du XVIIe siècle)" (Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire).

Jean-Jacques WERNER

(né en 1935)

Trois mouvements circulaires pour piano - 1970.
Essai d'analyse.

Édition : Centre National d'Art Français.

Disque : Trois mouvements circulaires (in : Musique française de piano avec des oeuvres de Daniel Lesur, Wissmer, Pierre Ancelin, etc...). Piano : Mireille Saunal.

1) Préambule

Tenter de présenter l'oeuvre d'un compositeur en pleine activité est toujours une entreprise un peu périlleuse, délicate. Aussi est-ce avec une grande joie que nous avons obtenu l'assentiment de l'auteur. C'est aussi pourquoi nous avons tenu à la faire précéder d'un certain nombre de repères biographiques (rédigés par le compositeur lui-même), qui mettent en valeur son activité de chef d'orchestre, (parallèle à celle de compositeur), et l'incidence que la première peut avoir sur la seconde : recherches d'amalgames de timbres très diversifiées, voire parfois insolites, comme en témoigne plus bas un extrait du catalogue des oeuvres du musicien. A ces repères biographiques fera suite une vue d'ensemble sur son oeuvre, s'essayant à situer ce compositeur dans la diversité, la confusion parfois décourageantes, des courants contemporains, pour terminer avec l'essai d'analyse d'une oeuvre suffisamment représentative de son style et de sa manière.

Nous souhaitons que cette présentation contribue, même très modestement, à faire mieux connaître l'oeuvre d'un créateur qui, selon ses propos mêmes, évolue loin de tout cénacle et de toute coterie, et a le courage de laisser chanter librement son lyrisme personnel.

2) Repères biographiques

Jean-Jacques WERNER né à Strasbourg le 20 janvier 1935.

Premières études musicales au Conservatoire de sa ville natale. (1er prix de Harpe - Cor et Direction d'Orchestre) - puis à la Schola Cantorum à Paris (Pierre Wissmer - Daniel Lesur - Léon Barzin) Diplôme de Composition. Service militaire en France et en Algérie de 1957 à fin 1959.

Parallèlement à sa vie de compositeur, sa carrière de Chef d'Orchestre débute dès 1960 avec la ferme volonté de faire connaître les oeuvres de son temps.

Il dirige entr'autres les Orchestres de la Radio Télévision Française (RTF) à Alger - Marseille - Toulouse - Nice - Lille - Lyon - Strasbourg. A Paris : l'Orchestre de Chambre, l'Orchestre Lyrique, l'Orchestre Philharmonique ainsi que l'Orchestre National.

Enregistre pour les services des Échanges Internationaux de Radiodiffusion.

1968

Nommé directeur du Conservatoire de Fresnes (au Sud de Paris) où il réside.

Participe à la création de l'Union des Conservatoires qui deviendra plus tard la Fédération Nationale des Unions de Conservatoires de Musique (FNUCMU) et regroupera plus de 500 écoles et conservatoires.

Est Vice-Président de l'Union des Conservatoires du Val-de-Marne depuis la fondation de celle-ci en octobre 1968.

1970

Fonde l'Ensemble Instrumental du Val-de-Marne. D'éminents compositeurs écrivent pour cette formation de solistes - Nombreuses créations d'oeuvres.

1972

Participe à la création de l'EMU (Union Européenne des Écoles de Musique) à Sarrebrück.

1974

Crée l'Orchestre des élèves de l'Union des Conservatoires du Val-de-Marne (concerts en France - Suisse - Allemagne - Belgique - Suède - Finlande).

1976

Dirige le premier orchestre de l'EMU à Groznjan (Yougoslavie). Est depuis cette date le chef permanent de cet orchestre.

Concerts notamment en Suisse (Festival de Lugano - Festival de l'Engadin) et en Finlande (Festival de Savonlinna).

1978 - 1982

Professeur de Direction d'Orchestre au Conservatoire National de Région de Reims.

1981

Création de la "Jeune Philharmonie" du Val-de-Marne. Cet Orchestre de jeunes musiciens, futurs

professionnels, est le prolongement de l'Orchestre des Conservatoires.

3) Vue d'ensemble sur l'oeuvre

L'oeuvre de Jean-Jacques WERNER, né le 20 janvier 1935 à Strasbourg, est régulièrement jalonnée, depuis plus de vingt-cinq ans, des productions qui sont autant de témoignages d'une profonde joie de créer : une attitude assez rare de nos jours pour qu'elle mérite d'être signalée.

Cette oeuvre qui embrasse tous les genres, musique pour instrument seul, mélodie, musique de chambre, musique symphonique, musique pour choeurs à capella ou avec accompagnement, sait dialoguer avec toutes les époques de l'Histoire de la Musique, du Moyen-Age jusqu'au XXème siècle, dans ses choix formels, instrumentaux et jusque dans son langage. L'auteur fait référence, en effet, aussi bien au choral luthérien, omniprésent dans son oeuvre, (Six **"Préludes de choral"** pour orgue, de 1966, **Choral**, 3è des **Cinq "Canzone"** pour cor, trompette et trombone, 1965 - 66, ou encore le choral venant donner une conclusion lumineuse à une oeuvre extrêmement tourmentée et d'écriture très audacieuse, la **Sinfonia brevis** n° 2, de 1978, **"Alpha es et o"** citant textuellement un choral de Bach), aux canzone pour cuivres de Giovanni Gabrieli, dans ses "Cinq Canzone per sonar, au concerto grosso italien des XVIIè et XVIIIè : **Concerto grosso pour grand orchestre d'harmonie**, qu'au romantisme allemand avec **"Nachstück"** pour flûte piccolo et piano, pour ne citer que ces quelques exemples.

L'auditeur est donc en présence d'une musique toujours liée à une tradition, s'appuyant sur un sol ferme : pas de titres ou de programmes ésotériques, obscurs, qui relèvent plus de la recherche effrénée de la nouveauté vite dépassée, de l'expérimentation de laboratoire que d'une émotion à communiquer, mais au contraire des titres souvent suggestifs qui à eux seuls stimulent l'imagination et la réceptivité : **"Aleph"**, **"Trois mouvements circulaires"**, **"Notes prises à New-York"** ...

Pour respectueuse qu'elle soit de la tradition, la musique de Jean-Jacques Werner ne s'enferme cependant nullement dans un passéisme réactionnaire ; elle intègre à son discours, en toute lucidité, nombre d'acquisitions du XXè : à - tonalité sans aucun esprit de système - agrégats les plus complexes, les plus audacieux - effets instrumentaux in-ouïs, au sens premier du terme recherches au niveau des divers paramètres : hauteurs, durées, timbres, intensités (voir infra, analyse des **Trois mouvements circulaires**), liberté rythmique faisant fi du carcan de la barre de mesure, et nécessitant même des notations nouvelles (**Duo concertant** pour harpe et guitare, de 1977). Mais, à la différence de bien d'autres musiciens contemporains, Jean-Jacques Werner n'hésite pas à faire coexister dans son oeuvre, toutes ces conquêtes avec des harmonies archaïsantes : telle succession de quartes ou de quintes comme dans un organum du Moyen-Age : voir **Psaume VIII**, "Seigneur, ton nom est magnifique", de 1970 : strophe 3 ; imitations canoniques basées sur une très longue suite de quartes parallèles ; telle conclusion sur la nudité d'une quinte creuse : fin du "Psaume", ou encore telle page d'une modalité savoureuse toujours en fonction du propos de l'ouvrage à bâtir.

Enfin, l'oeuvre de Jean-Jacques Werner réalise un équilibre souverain entre des pôles apparemment opposés, et en réalité complémentaires, de la création artistique : liberté et rigueur, violence et douceur, densité et brièveté, sensualité et ascétisme, aspiration irrépressible vers l'Idéal, vers l'Éternel, et enracinement dans le quotidien.

4) Essai d'analyse - Trois mouvements circulaires.

Les 3 "Mouvements circulaires" de Jean-Jacques Werner, composés en 1970, sont contemporains du "Psaume VIII", "Seigneur, ton nom est magnifique" pour choeurs et ensemble instrumental, ou orgue, à qui les rattache une spiritualité profonde, très pure, voire poignante en certains endroits.
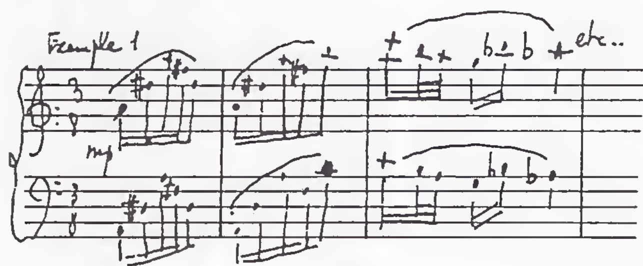
S'ils témoignent, avec bonheur et éclat, d'une expérimentation hardie de la matière sonore - déjà annoncée par le titre, et en pleine conformité avec l'attente de l'auditeur contemporain légitimement avide d'horizons sonores nouveaux - ils ont cet avantage sur bien des oeuvres d'aujourd'hui de constituer une oeuvre pleinement équilibrée, aboutie, où la résonance spirituelle, métaphysique du son transgresse à chaque instant la recherche technique.

Dans le premier mouvement circulaire, le motif liminaire, d'une écriture très aérée avec son constant unisson à la double octave, explicite d'emblée le titre donné par l'auteur à son oeuvre : il semble qu'on puisse le qualifier sans excès de "motif cosmique" et ce à deux niveaux :

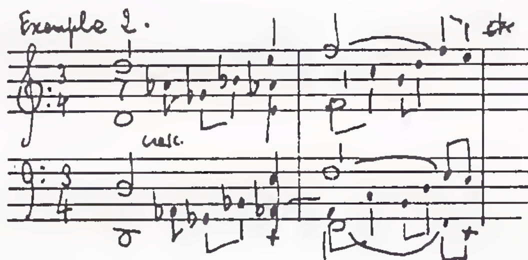
a) Rythmique, avec la répétition incantatoire d'une cellule unique, composée de , qui suggère assez irrésistiblement la possibilité d'un rapprochement avec l'éternel tournoiement des astres sur eux-mêmes, ou avec tous les phénomènes naturels répétitifs.

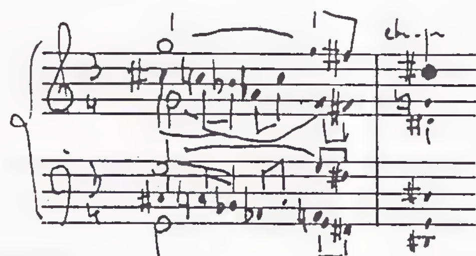
b) Mélodique, parce que la totalite de ce motif, pourtant régulièrement renouvelé dans sa série, semble contenue dans la première mesure - avec sa démarche très largement structurée par l'intervalle de triton - (dégagé de toute tension, nous sommes en présence d'une oeuvre entièrement atonale), et son oscillation régulière entre le régime ascendant et descendant. L'auditeur éprouve ainsi

une sérénité liée à l'impression d'être projeté dans un temps non linéaire, libéré des contingences.

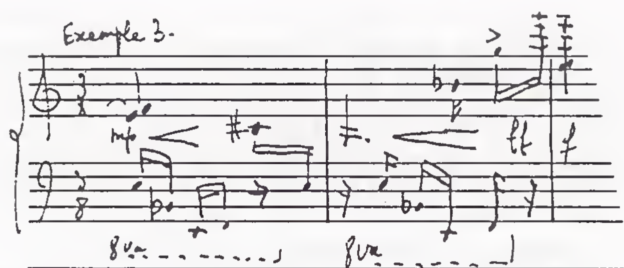


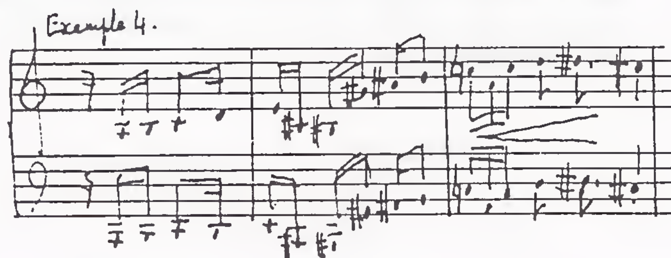
Ce motif reviendra à la fin de la pièce, chargé d'un pouvoir accru à la fois par l'ampleur nouvelle que l'auteur lui donnera, et par la densité, la diversité du matériau accumulé entre ses deux expositions, entre lesquelles : un motif chantant généreusement, qui épouse la démarche d'un choral religieux à $\frac{3}{4}$, enrichi d'un contrepoint basé lui aussi sur un unisson à la double octave,





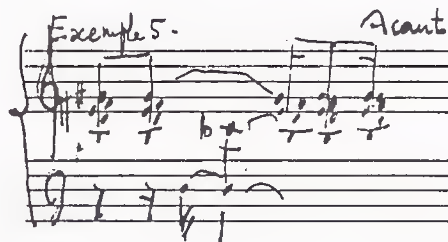
et repris plus loin sous une forme variée, alterne avec deux épisodes extrêmement capricieux, fantasques, véhéments : recherches, pour le premier, au niveau des hauteurs, en son début, avec une exploitation presque simultanée des registres extrêmes du piano, de la dynamique : abondance des nuances : mp suivi d'un $<$ et d'un $>$, suivi d'un f $<$ ff, f suivi d'un $\leq$ et d'un $>$, toutes ces indications se succédant dans un laps de temps très réduit = débit rythmique hâché, heurté, du 2e, qui transgresse la barre de mesure.



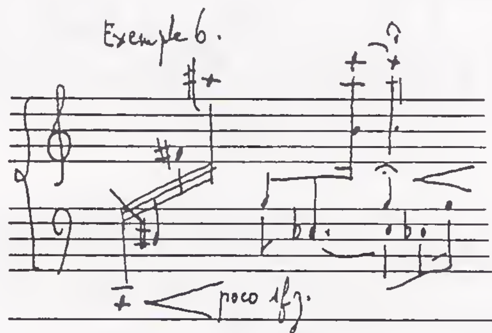


Ainsi précédé d'événements sonores aussi riches en contrastes, et aussi lourds de signification, le motif initial, longtemps oublié, peut exercer à nouveau royalement sa magie sur l'auditeur : il est subtilement varié dans son rythme : ses quatre dernières mesures sont entraînées dans un mouvement perpétuel de doubles-croches, trois fois répété, après quoi le premier des trois mouvements circulaires trouve sa résolution définitive dans un très bref "adagio", extatique, suivi d'un très fugitif rappel, à la main gauche, du motif initial qui vient s'éteindre sur la plus haute consonance : l'octave, dans un murmure ppp. Cette brève conclusion, d'une expression très concentrée et soudainement grave, apporte un lien très efficace avec "l'adagio quasi malincolico" qui suit.

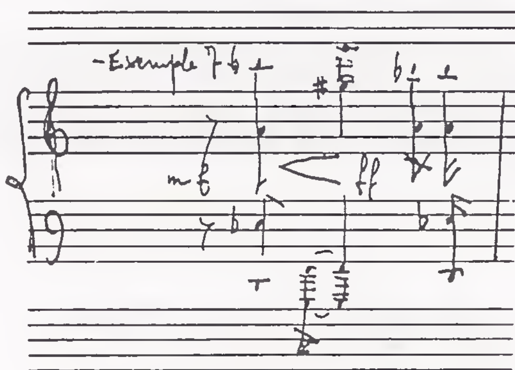
Le second "mouvement circulaire" repose sur la répétition obsessionnelle d'un cluster syncopé à la main droite, contre lequel vient buter une neuvième mineure désolée et suppliante, à la main gauche.



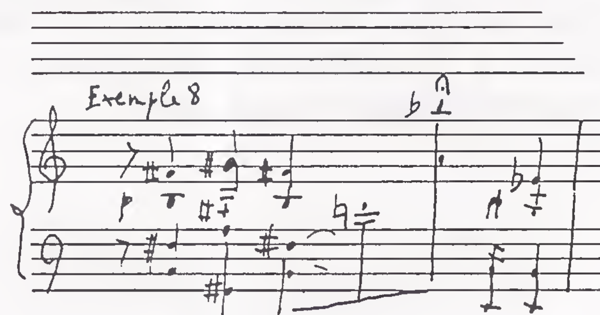
Chacune des réapparitions de ce motif acquiert d'ailleurs une intensité croissante, liée à la richesse de la progression dynamique allant du p au fff puis sf en passant par toutes les nuances intermédiaires ; à l'exploitation de la résonance des sons et des 𝄐 qui en prolongent l'effet sur l'auditeur bien au-delà de leur émission ; aux figures - fulgurantes comme l'éclair - qui alternent avec lui : un arpège de doubles-croches très rapide, réparti sur presque quatre octaves, suivi d'un rythme syncopé se brisant sur une neuvième mineure accompagnée d'un 𝄐



ou, à deux reprises, une succession de trois neuvièmes mineures agressives, superposées aux deux mains, embrassant rageusement la totalité du clavier, et accusant davantage encore l'aspect morne et figé de ce motif obsessionnel :



le titre de l'oeuvre trouve donc une résonance toute différente de celle qu'il est possible de dégager du premier mouvement circulaire : le phénomène répétitif, loin d'engendrer ici joie et euphorie, est bien plutôt l'expression d'une hantise douloureuse, et enferme l'auditeur dans un univers clos, tournant vainement sur lui-même. C'est seulement à la cinquième reprise que ce motif trouve un commencement de réponse, grâce à un accord parfait de(MIb Majeur avec Si bécarre quinte altérée), qui agit déjà comme un baume bienfaisant après la pesanteur de tout ce qui a précédé. Il est d'abord suivi par le retour d'une des figures précitées, puis, à deux reprises, alterne avec un motif qui a le caractère d'une pièce venue du plus profond de l'être : quatre accords nus : deux quintes creuses superposées aux deux mains, puis une neuvième mineure à la main gauche superposée à une neuvième majeure à la main droite, à nouveau deux quintes creuses, enfin une quinte et une octave diminuée à la main gauche, précédant une neuvième mineure à la main droite, soutiennent le mouvement mélodique le plus sobre qui soit : une seconde majeure ascendante, puis descendante, suivie d'une seconde mineure descendante.



A sa dernière apparition, cet accord de MI bémol devient porteur d'une paix quasi-surnaturelle, et conclut l'oeuvre sur un pppp aux confins du silence, ce silence sans lequel rien de grand ne peut s'accomplir, dans l'ordre de l'Ame.

Cette pièce offre un bel exemple de recherche très poussée, au niveau du timbre, mise au service d'une spiritualité austère et exigeante.

Il y a dans le troisième mouvement circulaire, comme la mention initiale, "A capriccio", l'indique, une fantaisie apparente, une liberté proche de l'improvisation, un côté fantasque l'apparentant à un "scherzo" qui déroutent de prime abord et semblent défier l'analyse. Aussi n'est-ce qu'après plusieurs auditions répétées que la saveur de ces lignes nerveuses, reposant sur la double-croche essentiellement, et sillonnant régulièrement le clavier de l'extrême grave à l'extrême aigu, se laisse pleinement goûter par l'oreille. Cette recherche au niveau des hauteurs, alliée à l'usage d'harmonies extrêmement agressives et audacieuses - martèlements de septièmes majeures successives, point de chute de la phrase sur une octave augmentée - et à une liberté rythmique faisant fi du carcan de la barre de mesure, apparaît comme une synthèse

de tout ce qui a été expérimenté dans les deux mouvements précédents. C'est aussi après plusieurs auditions que l'oreille perçoit un motif de trois notes, tournant sur lui-même, LA, SOL, MIb, et qu'elle accueille avec joie la conclusion sur un accord parfait arpégé de SI majeur, qui dénoue encore une fois toutes les tensions accumulées depuis le début.

Au terme de ce commentaire, deux constatations s'imposent : 1) une densité extrême du message sonore peut se marier admirablement à une relative brièveté, et même, la durée d'une oeuvre peut être ressentie comme très longue par l'auditeur, sans commune mesure avec sa durée matérielle, objective ; ceci est valable ici surtout avec le deuxième mouvement circulaire et ses répétitions obsessionnelles qui imposent un sentiment de la durée de l'oeuvre sans rapport avec sa durée matérielle : 2'45" environ ; 2) toutes les audaces, les agressivités du langage demeurent légitimes dès lors que le créateur reste fidèle à la fin ultime de la musique : la conquête de la Sagesse à travers celle du Sacré.

5) Quelques oeuvres, extraites du Catalogue :

a) Oeuvres symphoniques

— Capriccio pour orchestre (juillet 1964). Éditions Transatlantiques.

— Alpha es et o, pour grand orchestre. Sinfonia brevis n° 2 (janvier 1978). Édit. : Centre d'Art National Français.

b) Concertos

— Concerto pour cor - Cordes, piano et percussion (juin - juillet 1962).

c) Musique de chambre

— Duo concertant pour harpe et guitare (novembre - décembre 1977). Éditions Radio-France.

— Noël à Kos pour harpe celtique et percussions.

— Nachtstück pour flûte piccolo et piano. Édit. : Billaudot.

Musique pour orgue

— Préludes de chorals (Premier livre), (octobre - décembre 1962).

Orgue et violon.

— Spiritual, (juin - juillet 1973). Éditions du Centre d'Art National Français.

Musique chorale avec ensemble instrumental

— Psaume VIII, "Seigneur, ton nom est magnifique ...", (février - avril 1970).

Musique instrumentale pour enfants

— Cinq pièces modales pour harpe. Éditions Transatlantiques.

— Chansons - rêves. Neuf petites pièces pour le piano. Éditions Transatlantiques.

6) Discographie

— Préludes de chorals. Georges Delvallée. Orgue. Sonotec 02 86 09.

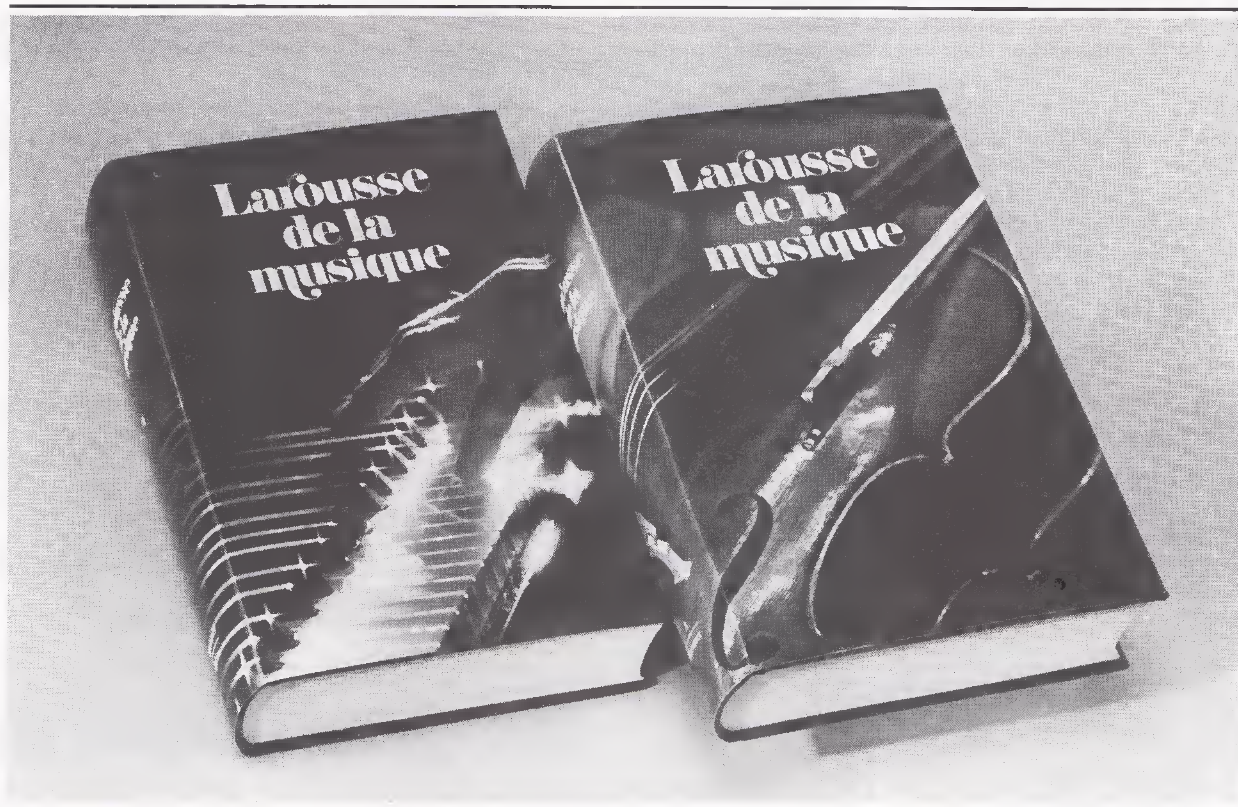
— Canzoni per sonar. Ensemble de cuivres de Toulouse. C.A.N.F. 10 006.

— Intermezzi mattutini. Trio Pozzo di Borgo. Verseau M. 10 045.

— Noël à Kos. Jacqueline Bender. Harpe. (Autour de la Harpe, n° 2).

— Duo concertant. Cassettes Radio-France.

l'univers de la musique à toutes les époques dans le monde entier



Larousse de la musique

commencé par Antoine Goléa, réalisé sous la direction de Marc Vignal.

Dictionnaire alphabétique facile à consulter, il parvient, en seulement deux volumes de format maniable, à rassembler une information étonnamment vaste par le nombre et la diversité des sujets traités : compositeurs et œuvres, genres et techniques, instruments et interprètes, théories et courants, éditeurs et facteurs, institutions, critiques et musicologues... c'est-à-dire la vie de la musique dans le monde entier et à toutes les époques.

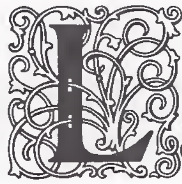
D'une lecture accessible à tous, c'est le premier ouvrage de référence qui donne non seulement une analyse particulière des livrets d'opéra mais aussi de toutes les autres grandes œuvres du patrimoine musical. C'est aussi le premier qui apporte autant d'éclaircissements sur la musique contemporaine, ses multiples courants, ses compositeurs et leurs œuvres.

2 volumes reliés (15,5 x 23 cm), environ 7 500 articles, 1 764 pages et 96 hors-texte en couleurs (environ 200 documents); bibliographie et index.

(560 F à partir du 1er janvier 1983).

LAROUSSE

CHEZ TOUS LES LIBRAIRES



La Vénerie et sa musique (suite)

par
Francis PINGUET

II - **La Musique**

Si l'Histoire de la Vénerie apparaît comme un long fleuve dont la source se situerait très loin dans la préhistoire, la Musique de Vénerie, telle que nous la connaissons aujourd'hui, charrie les eaux de rivières diverses, et dont certaines l'ont rejointe relativement récemment.

Lorsqu'on parle de "Musique de Vénerie" on ne pense habituellement qu'aux fanfares sonnées sur une Trompe de Chasse, mais on peut opérer une classification qui fait apparaître diverses musiques se rattachant à le Vénerie :

— Une sorte de musique "concrète" liée surtout aux abbois des chiens.

— Une musique purement fonctionnelle : les "fanfares de circonstances" et les "fanfares d'animaux".

— Une musique non directement liée à l'action de chasse, mais entendue sur le terrain, généralement à la Curée : les fanfares de Maîtres et d'Equipages.

— Une musique de "fantaisie", liée autrefois aux soirs de chasse, et qui allie parfois la trompe à d'autres instruments comme le piano.

— Des "Oeuvres" de "Grande Musique" (symphonies, cantates, sonates etc.) où la chasse est présente comme argument poétique, mais aussi au niveau des thèmes tirés de fanfares de chasse, et de l'utilisation du Cor ou de la Trompe.

a) **La Musique "concrète" de la Vénerie**

Si la musique électro-acoustique n'a pas vraiment réussi à créer un langage capable de s'imposer avec évidence, et — pourquoi pas ? — de supplanter les musiques préexistantes, elle nous a entraînés à écouter et à entendre différemment les diverses musiques du monde, et aussi tout notre environnement sonore. Elle nous a surtout conduit à entendre de la musique là où autrefois on n'entendait que du bruit (il peu y avoir "création musicale" soit au niveau de la fabrication, soit au niveau de l'écoute).

Bien sûr on est parfois allé trop loin dans cette nouvelle direction, et même si l'on s'est persuadé intellectuellement qu'il y a une musique du vent, une musique de la mer, ou une musique de la circulation automobile etc... on risque de trouver ces musiques assez lassantes à la longue : il est difficile de maintenir son attention sur elles, et on décroche.

Or on peut observer à la chasse à courre que le plaisir procuré par les abbois des chiens n'est pas du tout forcé, il est même à peu près certain que c'est précisemment ce plaisir là que la plupart des veneurs citerons en premier si on leur demande ce qui les passionne tant dans la chasse à courre. Il est très facile aujourd'hui de recueillir des témoignages allant dans ce sens, mais on s'aperçoit aussi, en ouvrant les Traités de Vénerie des siècles passés, que les veneurs ont toujours goûté au plus haut point ce plaisir d'écouter les chiens. Il est même fort vraissemblable que ce plaisir existait pour le chasseur de la préhistoire. On est donc là en présence d'une musique formidablement vivante encore aujourd'hui, et qui remonte vraiment à la "nuit des temps".

Cette musique des chiens provient, comme la chasse à courre elle-même d'un phénomène naturel que l'Homme a simplement régi. Le proverbe dit que "Bon Chien Chasse de Race", mais il existe des races de chiens qui, d'instinct, prennent l'arrêt devant un gibier qu'ils immobilisent de cette façon (ce sont les "chiens d'arrêt", dits autrefois "chiens couchants"), et d'autres races de chiens (les "chiens courants") qui, d'instinct également, se lancent à la poursuite de l'animal chassé, et qui ne cessent de "donner de la voix" (d'aboyer) tout en courant derrière cet animal. Ce phénomène peut s'observer chez divers canidés sauvages : renards, loups, coyottes etc... On n'en connaît pas vraiment la raison exacte ni surtout la fonction précise : probablement il s'agit de faire peur à l'animal chassé, de l'affoler (autrefois on disait en vénerie que l'animal était "chassé, d'effroi") ; mais également des informations doivent être échangées entre les divers poursuivants. Cette forme de "chasse à voix" s'observe généralement chez les canidés qui chassent en meute, alors que le félin solitaire s'approche plutôt avec des ruses infinies et dans un silence total.

Le Veneur de la Chasse à Courre rassemble des meutes plus importantes que celles qu'on pourrait y trouver à l'état naturel, et ainsi il crée des chœurs de chiens très majestueux. Le Veneur Français met un point d'honneur à avoir des chiens "bien gorgés", c'est à dire qui crient bien (un "chien muet", s'il n'a pas par ailleurs des qualités de nez vraiment exceptionnelles, a toutes les chances d'être réformé). Il souhaite également avoir un chœur bien diversifié, avec des voix graves et des voix aigues,

des voix de "hurleurs" et des voix de "cogneurs". Et l'on dira pendant la chasse que la meute "carillonne" derrière l'animal.

Il faut avoir entendu les formidables "récris" des chiens au "Lancer", c'est à dire lorsque la chasse commence vraiment, pour comprendre que les veneurs n'exagèrent pas lorsqu'ils disent que cette musique leur retourne les sangs... Après le Lancer, pendant toute la chasse, il faudra écouter les chiens, qui sont parfois très loin, pour savoir ce qui se passe. Lorsque les chiens tombent "en défaut", c'est à dire lorsqu'ils ont perdu la voie de l'animal, ils s'arrêtent et se taisent. Si un récri se fait entendre à nouvau cela signifie que la chasse est "relancée" ; mais il se peut qu'un chien se soit mis à courir après un nouvel animal, entraînant toute la meute derrière lui — toute la meute sauf les chiens sûrs qui refusent de "prendre le change". Et il faut au Piqueux une oreille exceptionnelle, une oreille de chef d'orchestre qui connaît la voix de chacun, pour savoir au loin quel chien a relancé la chasse et quels sont ceux qui manquent dans le carillon. Il saura alors si l'on peut "appuyer" la meute ou s'il faut l'arrêter.

Enfin lorsque l'animal à bout de souffle s'arrêtera, "forcé", la meute l'entourera en faisant une musique très différente de celle du Lancer, et l'on saura alors que l'animal est "aux abbois".

Toute cette musique se déroule en plein air, dans un cadre exceptionnel qui, pour s'en tenir simplement à l'acoustique, offre une variété infinie d'échos puisque la chasse se déplace sans cesse, dans des forêts qui font généralement plusieurs milliers d'hectares (avec des clairières, des sous-bois touffus, des futaies claires, des vallons, des étangs etc... qui renvoient le son de différentes façons). Et enfin tout cela est lié à un véritable "drame". A l'opéra on sait très bien lorsque le héros meurt sur la scène en chantant, qu'à la fin de représentation celui qui "joue" ce rôle viendra saluer sous les applaudissements, mais à la chasse il y a un animal, un être vivant, qui est entrain de jouer sa vie (sans même parler des risques, réels, que courent les veneurs).

Jean-Paul Sartre sortant d'une boîte de nuit à New-York disait que le jazz était comme les bananes, et qu'il fallait les consommer sur place, mais cette remarque est plus valable encore pour la musique de chasse que nous venons de décrire : on ne peut pas la noter pour la reproduire en concert évidemment, et même les enregistrements au magnétophone se révèlent toujours décevants.

b) La Musique de Chasse : les Trompes de Chasse

La Musique à la Chasse, à la Chasse à Courre, n'a pas seulement une fonction décorative ; elle ne sert pas non plus seulement à souligner, à approfondir, une action comme dans la liturgie, elle participe réellement à l'action : en cela elle est une véritable "musique fonctionnelle" (et il en existe peu...).

Pour le comprendre il faut d'abord savoir en quoi consiste exactement la chasse à courre : là encore il s'agit de la mise en ordre par l'homme d'un phénomène qui existe dans la Nature. Certains prédateurs solitaires, s'approchent silencieusement de leur proie, ou se mettent à l'affût pendant des heures, pour bondir soudain dans une attaque foudroyante (certains chasseurs pratiquent également l'approche ou l'affût). D'autres prédateurs pratiquent, généralement en groupe, la chasse poursuite. On a pu dire que la poursuite était une lutte à mort et pour le prédateur et pour l'animal chassé : si la proie est rejointe elle est tuée, mais si elle parvient à distancer son prédateur c'est lui, carnassier, qui mourra de faim : les armes de l'animal chassé sont donc ses aptitudes à la course et tout un répertoire de ruses qu'il possède d'instinct.

L'animal chassé laisse derrière lui des traces de son odeur corporelle, qu'on appelle en vénerie le "sentiment". Cette piste, invisible bien sûr, et que l'Homme, au système olfactif peu développé ne perçoit pas, s'appelle la "voie". C'est cette voie que les chiens courants vont suivre avec parfois une heure de retard sur l'animal chassé. Le "nez" est donc une qualité essentielle chez le chien courant (certaines races de chiens, par exemple les lévriers, en sont à peu près dépourvues). L'animal lancé peut très rapidement prendre une confortable avance sur les chiens qui sont moins rapides que lui mais qui ont des qualités d'endurance exceptionnelles (ces chiens sont de véritables athlétes, sélectionnés en fonction de leur aptitude à la course et également soigneusement nourris. L'une des innombrables fonctions du Piqueux s'exerce au chenil, au niveau de l'élevage et également au niveau d'un dressage très particulier). Si le cheval est lui aussi plus rapide que le chien, il ne peut pas maintenir longtemps un train très rapide. Tout cela fait qu'au bout d'une heure de chasse on a généralement en tête l'animal chassé, puis loin derrière les chiens, et enfin, plus loin encore, et souvent éparpillés, les cavaliers. En forêt la vue est très vite arrêtée par le sous bois, et la voix humaine ne porte pas très loin non plus (notons que les Piqueux doivent avoir des qualités de hurleurs...). Le seul moyen de communiquer à distance pour les veneurs est donc la Trompe de Chasse qui peut porter à près d'un kilomètre en forêt.

La Trompe sert donc à transmettre des informations indispensables à la réussite de la chasse. On distingue plusieurs types de messages :

— Les **Appels** qui servent à appeler d'autres veneurs, et les **Requêtés** qui servent à appeler les chiens. Ce sont de brèves séquences mélodiques improvisées dans le feu de l'action, mais au sein d'un répertoire de formules relativement restreint.

— Du même type sont les **Tons pour chiens** et les **Bien Allers** qui servent à "appuyer" les chiens

c'est à dire à les encourager lorsqu'ils sont sur la bonne voie et que le dénouement se précise. Le profane ne verra pas beaucoup de différences entre toutes ces formes de sonneries, mais les chiens comprennent très bien de quoi il s'agit, et l'on a pu noter que le son de la Trompe les électrise (A vrai dire cet effet est ressenti également par l'homme : cela est dû aux propriétés acoustiques de la Trompe qui est très riche en harmoniques, et aussi au fait que cette musique est produite "en situation" au sein d'une action que ne se conçoit guère sans passion).

Les Fanfares

L'autre forme de musique de chasse, la plus connue, se compose d'un ensemble de **Fanfares de Circonstances** et de **Fanfares d'Animaux,** mélodies qui annoncent les phases essentielles de la chasse et les différentes sortes d'animaux chassables (le sanglier, le lièvre, le chevreuil, le loup etc... différentes Fanfares étant attribuées au Cerf en fonction de son âge : le "Daguet", la "Deuxième Tête", la "Troisième Tête" etc... jusqu'au "Dix Cors" ou la "Royale"). On compte une quarantaine de "Fanfares de circonstances" : le "Lancer", la "Vue", le "Change", le "Débucher", le "Changement de Forêt", le "Bât l'Eau", "l'Hallali" etc... A vrai dire l'ensemble de ce répertoire n'est pas toujours sonné à la chasse (notamment on ne sonne guère, le jour de la chasse : le "Point du Jour", le "Réveil", la "Calèche des Dames" ou la "Sortie du Chenil" etc.), et souvent, dans le feu de l'action, seul le début des fanfares est sonné : par exemple on sonnera le début de la "Vue" en enchaînant sur la fanfare de l'animal qui a été vu pour prévenir les veneurs au loin, ou bien on enchaînera sur des "Bien Allers" si les chiens sont proches etc... Bien sûr le veneur qui sonne la "Vue" prend une lourde responsabilité : il doit être parfaitement sûr d'avoir vu l'animal de chasse, car en l'entendant les autres veneurs rallieront sur lui, et s'il s'est trompé, les blâmes pleuvront avec une certaine rudesse...!!

Précisons que "l'Hallali sur pied" indique que l'animal est arrêté, qu'il est aux Abbois. Alors le Piqueux, ou le Maître d'Equipage, ou un Veneur descend de cheval pour "servir" l'animal à la dague ou à l'épieu : ce qui nécessite une certaine expérience et du sang froid... La mort est immédiate (dans la "Nature" la mort des grands animaux — cerf, sanglier, bison etc... — est beaucoup plus lente et cruelle : les canidés sauvages ne pouvant tuer d'un seul coup ces animaux lui arrachent des morceaux de viande jusqu'à ce qu'il tombe d'épuisement : c'est ce qu'on appelle le "carnage vivant", qui était pratiqué par quelques équipages autrefois). Lorsque l'animal est mort on sonne "l'Hallali par terre".

Vient alors la "Curée" où les chiens mangent les bas morceaux de l'animal dépecé. Cette scène sanglante, mais sans cruauté puisque l'animal est mort, choque beaucoup de profanes. Elle est cependant nécessaire à la chasse : elle est d'abord la récompense des chiens qui chassent avant tout pour la curée (s'ils sont aussi soumis au Piqueux c'est parce qu'ils savent qu'il les mènera à la victoire : beau sujet de méditation pour tous ceux, chefs de guerre, chefs d'entreprise, chefs de bande, professeurs, qui ont la responsabilité d'hommes ou d'enfants...). La Curée permet également d'affiner les qualités olfactives des chiens. On dit que des chiens sont "créancés" sur la voie du cerf, du sanglier, du chevreuil etc... Mais c'est parce qu'ils auront plongé la geule dans les entrailles encore chaudes de tel ou tel animal qu'ils sauront à la prochaine chasse quelle voie suivre parmi toutes celles qui inévitablement se croisent dans une forêt (à noter qu'on appelle "Chiens de Change" ceux qui ne le prennent pas...)

Pendant la Curée se déroule une sorte de cérémonie où toute la chasse est racontée en musique : les différentes péripéties de cette chasse sont évoquées grâce aux différentes Fanfares de circonstances qui s'y rattachent, et à la Fanfare de l'animal chassé. Cette sorte de concert à programme se déroule lui aussi en plein air, généralement à un carrefour de forêt : la journée a été animée, le jour commence à baisser — parfois on voit le soleil se coucher au bout d'une allée, à la fin de la curée il fera tout à fait nuit et on allumera des flambeaux, ou plus prosaïquement des phares de voiture... il fait froid, on se restaure, les conversations sont animées, il y a des rires, les jeux de la séduction parfois commencent, mais personne n'oublie l'animal que les chiens mangent : il était vivant, il est mort. Plus qu'à un soir de bataille la scène fait penser à un antique sacrifice religieux.

Au cours de la Curée sont également sonnés les "Honneurs" pendant lesquels on remet à une personnalité présente l'antérieur droit de l'animal chassé, et l'on sonne également la Fanfare de cette personne si elle en a une.

(A suivre)



EXAMENS et CONCOURS

AGRÉGATION 1982 - Admis

Liste par ordre alphabétique :

33e BERTHOMIER Michel, cert., Brest.
33e BILLIET Frédéric, enseign. privé, Amiens.
24e BRETON Agnès, étud., Paris.
25e BRUN Francine, cert., Saint-Germain-en-Laye.
19e CASTIGLIONI J.-Paul, cert., Châlon s/Saône.
9e CHEVASSUS Béatrice, cert., Sèvres.
20e CORNUT Jean-Louis, cert., Privas.
13e COTTENET Agnès, cert., Saint-Cloud.
2e COUDERD Daniel, cert., Vitry.
21e CULLIN Olivier, étud., Paris.
3e DAGOIS Mariannick, cert., Yerres.
26e DESFRAY Claude, cert., Paris.
1er FAYOLLE Coralie, étud., Paris.
29e FEAU Denis, cert., Chamby (Oise).
17e FERRET A.-Marie, cert., Limeil-Brévannes.
11e FESQUET Daniel, étud., Paris.
28e GONNARD Henri, cert., Charvieu.
4e GOURGUES Maurice, cert., Paris.
23e ILLI J.-Marc, cert., Blénod.
8e MALAPLATE Annie, cert., Bordeaux.
17e MARTY Gérard, cert., Castelnaudary.
16e MATHIEU J.-Michel, cert., Paris.
7e MOUREY Colette, cert., Besançon.
10e OHANESSIAN Chantal, cert., Créteil.
31e PERIER J.-Claude, cert., Gennevilliers.
5e POUPINEL Michel, cert., Quimper.
26e RAMAUT Alban, cert., Tarare.
14e RASSENDREN Yves, cert., Grenoble.
15e ROUARD Isabelle, cert., La Ferté-St-Aubin.
32e SALLÉE Pierre, cert., Metz.
6e SOUALLE Pierre, cert., Saint-Denis.
29e VACHER A.-Marie, cert., Paris.
22e VENDRAMINI Cécile, Sainte-Geneviève-des-Bois.
11e VINCENT J.-Pierre, cert., Pacy-sur-Eure.

EPREUVES DONNEES AU BACCALAUREAT A⁶ - 1982

Le commentaire musical **ET** l'analyse harmonique sont obligatoires.

A) COMMENTAIRE D'UNE OEUVRE MUSICALE (sur 10 points).

SCHUMANN, 3ème mouvement de la Symphonie Rhénane en Mi bémol majeur, opus 97 (partition d'orchestre in-16, Éditions Eulenburg, p. 83 à 90).

1 — Relevez les thèmes contenus dans ce mouvement, en précisant pour chacun d'eux la tonalité, le caractère, la structure et l'instrumentation.

2 — Indiquez le plan ; en quoi vous semble-t-il - ou non - original ? Quelles remarques peut-on faire concernant l'utilisation des thèmes ?

3 — Montrez à partir d'exemples précis (d'ordre mélodique, harmonique et orchestral) en quoi cette musique est particulièrement expressive.

4 — Choisissez parmi les oeuvres du XIXème siècle une composition dont le caractère intime vous semble correspondre au climat de ce mouvement. Relevez les moyens utilisés pour traduire cette atmosphère ; notez si possible quelques exemples sur portée.

B) ANALYSE HARMONIQUE (sur 10 points).

A. BRUCKNER, motet Locus iste (Édition Möseler Wolfenbüttel).

1 — Quelle est la tonalité générale de ce morceau ?

2 — Indiquez, mesure après mesure, sur quels degrés reposent les accords, de la mesure 1 au premier temps de la mesure 12. Par quelle cadence se termine ce passage ?

3 — Quelle cadence rencontre-t-on au début de la mesure 16 ?

Relevez avec précision les modulations de la mesure 12, 2ème temps, à la mesure 16, 2ème temps.

Quelle remarque faites-vous à propos du fragment compris entre la mesure 16 (3ème temps) et la mesure 20 (2ème temps) ?

4 — Précisez la nature, l'état et le chiffrage des accords suivants :

a) Mesures 1 et 2 en entier ;
b) Mesure 5, 1er et 4ème temps ;
c) Mesure 7, 2ème et 3ème temps ;
d) Mesure 13, 3ème temps ;
e) Mesure 31, 4ème temps.

A. BRUCKNER, motet Locus iste

Locus iste

Allegro moderato

Anton Bruckner, 1824-1896

Lo - cus i - ste a De-o fa-ctus est, lo - cus

Lo - cus i - ste a De - - o fa-ctus est, lo - cus

i - ste a De-o fa-ctus est, a De-o, De - o

i - ste a De - - o fa-ctus est, a De - o, De - o

fa - ctus est in ae-sti - ma-bi-le ___ sa - cra-

fa-ctus est in ae-sti - ma - bi-le ___ sa - - cra - men- -

men-tum, in ae-sti-ma - bi-le ___ sa - cra - men-tum,

tum, in ae-sti - ma - bi-le ___ sa - - cra - men - - tum,

ir - re-pre-hen - si-bi-lis est, ir - re-pre-hen-

ir - re-pre-hen - si-bi-lis est, ir - re-pre-hen - si-bi-lis est,

si-bi-lis est, ir - re - pro - hen - si-bi-lis est. ___

ir - re-pre-hen - si-bi-lis est, ir-re-pre-hen - si - bi-lis ___ est.

De - - - - - o, a De-o,

De - - - - - - o, a De-o,

De - o fa - - ctus est.

De - o fa - - ctus est.

Toto místo stvořil Bůh, je bez poskvrny a zahaleno, nepronikn utelným tajemstvím.

Ce lieu-ci est l'oeuvre de Dieu, il en est le Signe inappréciable, il est obsolument pur.

Diese Stätte ist von Gott gemacht, ein unergründliches Geheimnis, kein Makel ist an ihr.

bibliographie

• **Norbert DUFOURCQ, Le Livre de l'Orgue français 1589-1789**, tome V, **Miscellanea**, Paris, Picard (1982), in 4° cour. 490 pages, 48 h.t. - ISBN 2-7084-0082-7.

Un monument s'achève avec ce tome V du *Livre de l'Orgue français*, et notre gratitude est immense envers Norbert DUFOURCQ et son Éditeur A. & J. PICARD, pour cette réalisation d'une envergure exceptionnelle, encyclopédique, pour laquelle étaient nécessaires et sont parfaitement conjugués l'érudition, la compétence technique, l'instinct du document dirigé par la pertinence de son exploitation par le Chartiste. Il y faut ajouter la clarté de méthode, la sobriété visant à l'essentiel dans le commentaire, l'élégance d'une langue châtiée, servie par une typographie et un métier impeccable de l'imprimeur. Il s'agit bel et bien là d'un fleuron de la bibliographie musicologique française, qui déborde largement le cadre d'une discipline, pour s'inscrire avec une souveraine autorité dans la Bibliographie de base de l'Histoire de l'Art français.

Ce tome V et dernier fait donc suite et achève une série traitant des *Sources* (tome I), de l'habillage constitué par *Le buffet* (tome II), de *La facture* (tome III, double) et du *Répertoire* (*La Musique*, tome IV).

Cette somme, riche de quelques mille documents d'archives, cartes et innombrables photographies ou planches, couvre deux siècles d'or de l'orgue français, de l'avènement du premier Bourbon à la Révolution, et constitue précisément l'une des séries de la Collection *La vie musicale sous les Rois Bourbons*. Elle représente près de six décennies de recherche, et sa publication s'étend sur douze années (1971-1982).

Dédié *A la haute mémoire du Comte Bérenger de Miramon Fitz-James (1878-1952), fondateur des "Amis de l'orgue"*, ce dernier tome se présente comme un important supplément aux précédents. Axé sur la condition sociale, artistique et financière des organistes de l'Ancien Régime, il est en quelque sorte le bilan révisé des recherches qui se sont enrichies en cours de réalisation de multiples découvertes dont il n'a pas toujours été matériellement possible de tenir compte dans les tomes antérieurs. Ainsi, de nombreux textes, des instruments mêmes ont été découverts durant les dernières années, très postérieures à la mise en oeuvre, en 1968, du tome I. Aux 550 textes de ce tome I viennent s'ajouter 140 documents nouveaux des Archives Nationales, d'Archives départementales ou privées, suivis du texte intégral de l'anonyme *Trattato francese d'arte organica del XVIIIème siècle*, traduit par M.-Th. et G. Boyer sur le Manuscrit de Bologne (pages 154-178).

Le supplément au tome II (179-198) met au point certaines considérations, présente plusieurs planches inédites ainsi qu'une liste de quelques boiseries récemment découvertes, comme Villefranche de Rouergue, Moutiers du Perche ou Tallard dans les Hautes-Alpes. Le supplément au double tome III (195-201) relève une dizaine de factures nouvelles et fait état des travaux de Madeleine Jurgens à la tête d'une équipe temporaire sur le Minutier Central de Paris, qui révèle encore des organiers inconnus (Claude Lemoyne 1633, Pierre Hury 1661 ...), ou enrichit notre connaissance de divers autres (Paul Maillard 1618, Guy Joly 1665, Lambert Morlet 1658, Robert Richard ...).

Le supplément au tome IV (199-201) concerne principalement les recueils de Troyes et de Béziers (1735) et le *Livre des Noëls* de Pierre Dandrieu.

Un important et passionnant chapitre concernant *La condition sociale, artistique et financière des organistes de l'Ancien Régime* occupe les pages 203 à 310. Suivent quatre *Annexes* consacrées au vocabulaire organistique du *Dictionnaire français* de César Pierre Richelet (1631-1698), du *Dictionnaire universel* de Furetière (1619-1688), du *Dictionnaire* de Trévoux (1704-1771) et enfin, le *Répertoire des orgues trouvées en 1790* dans les monastères et abbayes de Paris.

Les pages 331 à 336 consistent en *Corrigenda* et *Addenda* pour les quatre premiers tomes. La conclusion générale permet à M. Norbert DUFOURCQ de ramasser en six pages denses, l'histoire de l'orgue, et d'*exprimer son espoir en l'intelligence créatrice des facteurs à venir.*

L'ouvrage comporte une spectaculaire *Bibliographie* regroupant 1.331 titres. *L'Index général* ramasse l'ensemble des patronymes, toponymes et noms de sanctuaires cités au cours des cinq tomes : ces deux éléments essentiels pour la consultation occupent les pages 395 à 431. Tables des planches et des matières closent enfin cette somptueuse réalisation qui honore singulièrement notre Bibliographie nationale.

Jean MAILLARD

- **Georges FAVRE, Musique & Naturalisme** : Alfred Bruneau & Émile Zola, La Pensée Universelle, Paris (1982), in 8° 160 pages, ISBN 2.214.04947.9.

Aspect très caractéristique de la musique française, le Naturalisme n'a pas suscité la Bibliographie qui devrait lui revenir. Des travaux de référence de Schuré, Emmanuel, Koechlin, Laloy, Prod'homme, Boschot étaient encore sous le choc de l'événement. Le relais avait été assuré de manière essentiellement informative par Georges Favre lui-même, Michel Guiomar et, tout récemment, Danièle Pistone (R.I.M.F.).

C'est précisément notre ancien Inspecteur Général Georges FAVRE qui reprend, avec l'élégante discrétion qu'on lui connaît, cette question. Ses qualités d'écrivain et de compositeur, sa connaissance intime de la vie musicale, sa haute compétence musicologique lui permettent de la dominer souverainement. Et c'est à dessein que j'ai employé le terme "discrétion". Georges Favre sait en effet parfaitement traiter un sujet, suggérer, attirer l'attention, sans sombrer dans les ouvrages à épisodes dont le lecteur se demande toujours avec inquiétude s'il viendra à bout.

Un texte clair, élagué des gloses superflues, l'essentiel de cette amitié créative entre Alfred Bruneau et Émile Zola mis parfaitement en lumière, des exemples musicaux judicieusement présentés, où la langue harmonique spécifique et curieuse du compositeur est commentée, un excursus sur la survivance du Naturalisme, une table des noms cités : tels sont les éléments essentiels de ce livre dense et vivant qui attire à propos, et avec courage, l'attention sur un compositeur français de cette "escouade des bradés", dont notre snobisme national autodestructeur fait honteusement peu de cas.

L'Éditeur *La Pensée Universelle* diffuse ses publications 4 rue Charlemagne, 75004 Paris.

J. MAILLARD

- **ÉCOUTE LE CARNAVAL ...** - Livre-disque 2 x 17 x 45 COLIN-BOURRELIER/RCA PW 8981 stéréo.

Une oasis de fraîcheur en un temps où l'on n'a guère d'occasion de rire : c'est une charmante évocation de la fête du carnaval sous des horizons divers, "histoire de croire que tout est possible si l'on voulait bien s'en donner la peine".

Tous ceux qui, enfants ou restés proches de l'enfance, qui ont encore un peu de fraîcheur et de spontanéité au coeur écouteront avec un plaisir sans réserve ces quatre faces de 45 tours où les documents authentiques illustrent le commentaire dit ou imprimé, texte ou image, avec une joie émerveillée.

Dernier-né de la Collection après *Chante les sons, Chante la Musique, Les enfants jouent, Comptines, Chante avec ..., Christophe et Colombe découvrent* ... dont j'ai déjà recensé ici divers titres, cette évocation de carnavals en Alsace, ou bien avec les Gilles à Binche, ou bien encore au Brésil, racontés par Julos Beaucarne et Nazaré Péreira, ce petit album à deux disques apportera un moment de détente et de bonheur et sera sans doute un prétexte à bien des jeux éducatifs et, qui sait ? à une prise de conscience de la nécessité de la fête sociale.

J. MAILLARD

- **CHRISTOPHE & COLOMBE DÉCOUVRENT ...** LA MER (volume 2) - Livre-disque 17 x 45 COLIN BOURRELIER/RCA PW 8980 stéréo.

Même Collection que le livre-disque précédent, ce second recueil *Christophe et Colombe découvrent la mer* réunit en des rythmes modernes et des mélodies variées plusieurs comptines et chansonnettes composées par Christine Fontane sur des vers de Daniel Thibon sur divers thèmes marins. Nul doute que ces charmantes pages suscitent immédiatement un écho et alimentent les imaginations. Les interprètes sont fort à l'aise, les arrangements orchestraux de Jeff Leroux sonnent clairs, les illustrations de Daniel Le Noury fraîches, même la regrettable mouette "mazoutée". C'est là une sympathique introduction à chants, rythmes, évolutions et jeux.

- **Jacques DUDON,** La musique de l'eau, Éditions Alternatives (1982) 18 x 25, 140 pages, nombreuses illustrations. ISBN 2-86227-027.

Un nouveau style de lutherie, sans doute, mais surtout 140 pages d'émerveillement pour l'ingéniosité, la fantaisie et le sens de l'invention qui guide Jacques Dudon dans l'imagination créative d'une foule d'instruments qui font rêver. Tous fonctionnent avec l'eau et, bigarrées d'un vocabulaire savoureux, il est moins facile qu'on pense de rêver ces sonorités glougloutantes, ondoyantes, clapotantes, frémissantes, coulantes ... que sais-je encore ? ... Tout est, dans cet attachant petit livre,

depuis des notions d'acoustiques jusqu'à l'inventaire de l'outillage du petit bricoleur. Les matériaux sont simples mais les instruments extrêmement variés, du polycyclophone au tambour-oiseau, de l'orgue de pluie au sprigoviel, de l'aqua-flûte à l'ektara à eau.

Pour qui n'est pas prisonnier d'un univers de béton et de bitume, si la pluie parvient jusqu'à vous ou que le moindre rû vous sollicite : amusez-vous, détendez-vous en tentant de réaliser ces insolites sonorités.

Musique de l'eau, disque et cassette réalisés par M. et Madame DUDON, le bourg d'Argenvières (18140) Sancergues (16.48.76.53.81) est présenté en concerts et exposition par l'Atelier de l'Arc-en-ciel (16.42.04.46.05). La diffusion en est assurée par Alternatives, 36 rue des Bourdonnais, 75001 Paris (233.08.40).

Octave MOREL

- Georges GUILLARD, Manuel pratique pour l'analyse auditive, Éditions Transatlantiques, Paris (1982), grand in-8° 131 p., nombreux exemples musicaux.

Notre bibliographie pédagogique s'enrichit désormais d'un Manuel d'un genre nouveau, et dont le titre ne manquera pas de faire dresser l'oreille à tous nos collègues. Il s'agit d'un **Manuel pratique pour l'analyse auditive** comme ont pu en rêver tous les enseignants musiciens et qui voit seulement aujourd'hui le jour grâce à Georges GUILLARD, dont la compétence musicale, qu'il s'agisse de pratique instrumentale ou d'activité musicale de groupe, de musicologie appliquée ou de pédagogie active, est bien connue de tous. Professeur au Lycée Jean de La Fontaine, Chargé de Cours en Université, Organiste de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, Concertiste, Georges GUILLARD sait entendre et écouter, et tout aussi bien fournir les clefs du mystère musical à ceux qu'il lui est donné d'enseigner.

Ce Manuel polyvalent convient, assure l'auteur, pour la préparation des baccalauréats A6 et F11, du DEUG de Musique et Musicologie, du CAPES et de l'Agrégation d'Éducation Musicale, et convient aux cycles "moyen" et "supérieur" des classes de formation musicale des Conservatoires Nationaux.

J'y apprécie la clarté de la méthode avec laquelle Georges GUILLARD série les problèmes qui se posent pour la réalisation d'un commentaire substantiel, depuis le détail pratique, l'organisation même de la feuille sur laquelle le candidat prend des notes à la volée, jusqu'à la rédaction, cursive et cependant étoffée qu'on est en droit d'attendre de lui. Méthodologie donc, puis approche de la reconnaissance des principales formes, des couleurs-modes et des couleurs-timbres, terminologie et adéquation des termes exploités ou sollicités, le tout suivi d'utiles compléments sur les formes libres du XIXème siècle sur le récitatif ou l'ornementation, sur la lecture d'une partition d'orchestre.

Deux questions en guise de conclusion : **L'analyse, à quoi bon ?** à laquelle on trouvera de persuasives réponses de Jacques Chailley, Pierre Boulez, André Souris et Jacques Castérède, et Quelle oreille pour les "pays fertiles" ? Plusieurs **Annexes** enrichissent encore la documentation, dont cinq brèves analyses, une **bibliographie** succinte et un **lexique complémentaire**. Un encart rappelle les éléments de base.

Un tel ouvrage, qui bénéficie de **Préfaces** fort élogieuses de notre I.G. Madame Aubry et du Directeur de l'UER de Musique & Musicologie de Paris IV - Sorbonne, le Pr. Jean Mongrédien, s'impose dans toutes nos bibliothèques scolaires et universitaires, dans celles des conservatoires et écoles de musique, tout comme dans les bibliothèques publiques et privées de musiciens.

- EN SOUSCRIPTION : Marie-Reine RENON, **La Maîtrise de la Cathédrale de Bourges du XVIème siècle à la Révolution**, remaniement d'une thèse de doctorat, Préface de Jacques CHAILLEY. Verser Cent francs (port inclus) par chèque bancaire ou postal à Madame M.-R. RENON, 5 rue Carolus, 18000 BOURGES.

- Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, **Jean-François Dandrieu (1682 - 1738)** Organiste du Roy - Paris, Picard, Collection **La Vie Musicale sous les Rois Bourbons** (1982), in 8° 303 pages, nombreux ex. musicaux, 21 h.t. - ISBN 2-7084-00071-1.

Vingt-et-unième volume d'une Collection annuelle réalisée sous l'impulsion de Norbert Dufourcq, cette très substantielle étude de Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY présente toutes les qualités d'information, d'érudition, de clarté et de qualité du langage qui ont assuré la renommée mondiale de ces publications de la Maison Picard.

De ce Jean-François Dandrieu, plus d'un honnête musicien ne connaissait guère que le nom et quelques **Noëls**. Voici donc mise à sa disposition la première étude de référence sur ce musicien parmi les plus considérables du XVIIIème siècle français. Son oeuvre de clavecin, consistant en trois **Livres** (1724, 1728 et 1734) autant que son **Livre** d'orgue, publication posthume de 1739, recèle de petits joyaux sur lesquels Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY attire avec une intelligence sensible l'attention. Interrogeant les oeuvres, elle dégage avec autorité ce qui fait la maîtrise technique de l'artiste et sa volonté, dans l'esprit de son grand devancier François Couperin, de faire fusionner les styles européens.

L'ouvrage est enrichi d'un nombre important de **Pièces justificatives**. Comme le précise le sous-titre, il s'agit là non seulement d'un hommage à un maître méconnu, mais d'une importante **Contribution à la connaissance de la musique française de clavier** dont on doit savoir gré à Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY.

Jean Maillard

- La Pédagogie de la Voix et les Techniques Européennes du Chant, par Jacqueline et Bertrand OTT, aux Éditions E.A.P. (Collection Psychologie et Pédagogie de la musique). Avec cassette enregistrée.

Nous pouvons saluer avec ce livre l'apparition d'un ouvrage remarquablement complet sur l'art vocal : propre à retenir l'attention du chanteur confirmé comme du débutant, pour la mine de connaissances techniques précises qu'il leur fournit, il est également la somme encyclopédique susceptible de séduire l'étudiant en musicologie, et peut-être même le physiologiste de la voix, car il consacre une place tout aussi grande à des rubriques aussi diverses que : les pédagogues de la voix à travers l'Histoire ou à travers l'Europe, les mécanismes biologiques et psychiques mis en oeuvre dans l'acte phonatoire, les voix de chorale, de chant populaire, ou d'enfants.

Rien ne semble donc négligé dans cet ouvrage, de ce qui touche au chant, à la voix, et à ses applications. Cependant, ainsi que le déclarent les auteurs en avant-propos, leur intention première reste surtout d'aider, et d'éclairer les futurs chanteurs, qui se trouvent actuellement confrontés à une masse de techniques apparemment diverses, à quantité d'ouvrages de pédagogie parmi lesquels il n'est pas toujours facile de trouver une règle simple et sûre. "Notre travail, écrivent-ils, veut donner vie et ressort à un long périple sur la voix par un emprunt constant à de nombreuses réflexions d'auteurs déjà écrites sur ce sujet ... Il est évident que, de décade en décade, le problème du chant a été circonscrit, mais qu'il n'a pas été unifié ..." Et c'est là en effet que se situe sans doute l'aspect le plus intéressant de l'ouvrage : nourri de citations, il présente au néophyte un regard expérimenté sur l'abondante littérature déjà existante, et l'aide à s'y frayer un chemin fructueux.

Persuadés malgré tout que le meilleur livre ne suppléera jamais au professeur et à sa démonstration vivante, les auteurs ont joint au texte écrit une cassette d'illustration entièrement enregistrée de chant (féminin) avec accompagnement de piano, les exemples musicaux étant conçus pour renvoyer aux chapitres indiqués.

C'est donc un travail excellent à plus d'un titre, tonique surtout, emprunt de cette confiance inébranlable dans l'art du chant que seuls peuvent posséder les amoureux inconditionnels, sans restriction aucune, à l'égard des méthodes si ce n'est pour indiquer clairement le danger qu'il peut y avoir en chacune à les avoir mal comprises ; un livre donc qui veut encourager les jeunes chanteurs dans leur désir légitime d'épanouissement vocal, comme dans leur quête de perfection artistique.

Martine TERAMIN

Comité de Rédaction :
Afin de répondre à vos questions AU PLUS VITE, joindre une **enveloppe timbrée**

nOtre discOthèque

Il est des périodes terriblement néfastes où les rangs se creusent et où la peine vous étreint : cette fin d'année 82 aura été marquée par des disparitions que nous ressentons tous avec acuité : André Musson notre cher Directeur, Jean-Jacques Grünenwal, Léonide Kogan, Arthur Rubinstein... Au front de cette Discothèque, j'inscris maintenant le nom d'un de nos artistes les plus aimés, les plus estimés et admirés, abominablement fauché par une voiture au cours d'une promenade en bicyclette : Jean-François BLONDEAU, dont s'enorgueillissait la **Garde Républicaine** et l'Association des **Concerts Colonne,**l'un de nos meilleurs flûtistes dont le talent de tout premier ordre avait depuis plusieurs années franchi les frontières. L'EDUCATION MUSICALE avait d'ailleurs publié voici dix ans un entretien qu'il avait accordé à notre ami Octave MOREL. Le souvenir de Jean-François Blondeau (1944-1982), si vivace en nos cœurs, demeure plus tangible encore grâce à deux nouveautés réalisées au Japon et qui sont diffusées en France par la Société Audiodigital ELECTRONICS, Z.A. des petits carreaux, 6 avenue des roses, 94386 BONNEUIL SUR MARNE CEDEX (339.84.64). Jean-François Blondeau y figure au milieu de ses camarades du Quintette Paul Taffanel, qu'il avait précisément fondé en 1972 et dont la notoriété s'affirmait sans cesse.

- **TAFFANEL WIND QUINTET : FRANCAIX, HINDEMITH, SEIBER - 33/30 DENON PCM OX-7217-ND digital.**

Disparu lui aussi dans un accident de circulation, Matyas SEIBER (1905-1960) est un élève de Kodaly dont la brève carrière se partage entre sa Hongrie natale, l'Angleterre et l'Allemagne. C'est au Festival de Donaueschingen que fut créée, au même programme que **Atmosphère** de son compatriote Ligeti, son œuvre intitulée **Permutazioni a cinque** (en 1961). C'est la virtuosité délicate qui caractérise cette page qu'équilibrent parfaitement la **Kleine Kammermusik op. 24 n° 2** (1922) de Paul HINDEMITH (1895-1963) et, surtout, l'exquis **Quintette** de Jean FRANCAIS (né en 1912), pétillant de malice et d'invention. Les artistes du **Quintette Paul Taffanel** font ici une prestigieuse démonstration des qualités renouvelées qui ont fait et font toujours la gloire suprême des vents français : le regretté Jean-François Blondeau (fl.), Jean-Claude Jaboulay (htb), Richard Vieille (cl.) Jacques Adnet (cor) et François Carry (basson). Cette nouveauté DENON bénéficie d'un usinage et d'un pressage tout à fait remarquables, comme l'enregistrement suivant.

- **TAFFANEL WIND QUINTET : REICHA, ROSSINI, DANZI, VIVALDI - 33/30 DENON PCM OX-7161-ND stéréo.**

Encore une très exceptionnelle réalisation du Quintette Paul Taffanel pour la Firme nippone DENON, disponible à l'adresse mentionnée ci-dessus. Elle regroupe le riche **Quintette op. 88 n° 2**d'Anton REICHA (1770-1836) celui en Sol mineur de Franz DANZI (1763-1826), le **Quatuor pour vents n° 6** en Fa Majeur de G. ROSSINI (1792-1868) et la **Sonate en Sol mineur** pour flûte, hautbois et basson d'Antonio VIVALDI (1678-1741). Ces deux enregistrements présentent donc un éventail spectaculaire, sur un programme de trois siècles, des capacités et qualités du Quintette Paul Taffanel couronné de plusieurs prix internationaux : Belgrade (1974), Colmar (1973), Premier Prix de Musique de chambre au **C.N.S.M. de Paris,** Harpe d'or des **J.M.F. Internationales,** Grand Prix de **l'Union des compositeurs de Yougoslavie.** Ce sont là deux nouveautés qui méritent d'être très largement diffusées.

- **GRANDES ORGUES DE LA CATHEDRALE DE MONACO : TROIS SIECLES DE MUSIQUE FRANCAISE - 33/30 ERIMA MONACO 9112-17 st.**

Henri Carol, maître de chapelle à Montpellier, puis à Monaco (de 1946 à 1971), a succédé à Emile Bourdon en 1968 comme titulaire du grand orgue de la cathédrale de Monaco et professeur d'orgue à l'Académie Prince Rainier III. Sur l'orgue construit en 1969 par la Maison Boisseau sur le modèle du "grand 16 pieds" de Dom Bedos, Henri Carol propose dans cette nouveauté un très beau concert de musique française dans lequel je relève avec émotion et gratitude la très belle **Prière à la mémoire d'Ernest Chausson** de J. GUY ROPARTZ (1864-1955). Le programme comporte l'hymne **Ave Maris stella** de Guillaume Gabriel NIVERS (1632-1714) deux belles **Suite du 4e** et du **6e ton** de François d'AGINCOURT (1684-1758), les Cinq pièces du **Kyrie des tons solennels** de J. François BOELY (1739-1814), **Elévation** ou **Communion** et **Marche en Ré Majeur** de Isaac-François LEFEBURE-WELY (1756-1831), le Guy ROPARTZ déjà mentionné, Prélude en ut mineur de Joseph BONNET (1884-1944), **Toccata en Ut** d'Albert RIBOLLET (datée de 1960), **Little town place of peace** de Jean LANGLAIS (né en 1907) et **Méditation** de Pierre REVEL. Cette belle anthologie gagne à être suivie avec le traité pratique de **la registration à l'orgue** publié naguère par Henri CAROL aux Editions Delrieu, 14, rue Trachel à Nice, ouvrage orné de magnifiques photographies de l'orgue de la cathédrale de Monaco et dont j'ai, en son temps, rendu compte dans cette revue.

- **FRESCOBALDI, Musique pour clavier - Album 2 X 33/30 BARCLAY L'OISEAU-LYRE 595078 BA 320 numérique.**

Encore une réalisation technique d'envergure au service du jeu d'une rare pureté qui fait la gloire de Christopher Hogwood. L'artiste a choisi de toucher, pour cette interprétation des deux **Livres de toccate** (de 1615 et 1637) de Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643) quatre instruments des dieux : clavecins anonyme italien de 1650 environ, de G.B. Giusti de Lucques (1681), de Carlo Grimaldi de Messine (1697) et un virginal de Dominicus Pisaurensis de Venise (1541). C'est un véritable régal que cette moisson de pièces variées et dont l'interprétation bénéficie des **Conseils** donnés par l'auteur en tête des rééditions du **Second Livre** et que l'interprète insère intelligemment dans son intéressante notice.

- **M.A. CHARPENTIER, Le reniement de Saint Pierre - G. CARISSIMI, Historia di Jephte - C. MONTEVERDI, Confitebor terzo - 33/30 AFDERS KO 821102 st.g.u.**

Je ne sache pas que cette nouveauté AFDERS ait une diffusion commerciale. Elle me parvient par le truchement d'Etienne Bard, un ancien élève dont la fantaisie était considérée par une administration tâtillonne comme de la désinvolture, et qui a sans doute mal tourné aux yeux de certains de ses anciens censeurs des conseils de classe, puisqu'il fait avec talent beaucoup de musique et s'apprête à enseigner lui-même... Cependant, ce disque réalisé par **Le Kiosque d'Orphée** est une qualité telle, et présente un programme d'un réel intérêt interprété magnifiquement par un Ensemble vocal et instrumental sous la direction éclairée de Jean-Paul Gipon, que je me dois d'en signaler l'existence à nos collègues. Ce programme rassemble des pages d'un intérêt immédiat pour notre enseignement : deux oratorios illustres, qui sont en l'occurence **l'Histoire de Jephté** de Giacomo CARISSIMI (1605-1674) et **Le reniement de Saint Pierre** de Marantoine CHARPENTIER (1634-1704), ainsi que le **Confitebor terzo alla francese** de Claudio MONTEVERDI (1567-1643) extrait de la **Selva morale e spirituale.** Le récitant est Jean-Paul Beynier (basse) ; pour le Carissimi il partage ce texte avec Jean-Louis Bindi (haute-contre). Les autres excellents solistes sont Blandine Durtelle de Saint-Sauveur (soprano), Marie-José Ledru (mezzo), J.François Barrès (ténor), Paul de Los Cobos (baryton). Un encart présente les trois textes. Je ne pense pas que l'acheteur éventuel se repente de son acquisition, bien au contraire. Pour ce faire, on peut sans doute s'adresser chez Jean-Paul Gipon directement : 1 bis, rue Maurice Thorez, 77290 MITRY-MORY, tél. (6) 427.15.83.

- **F. COUPERIN, Concert pour mes amis - 33/30 HARMONIA MUNDI Black Label HM B 340 st.g.u.**

Présentation énigmatique d'un titre qu'il faut restituer ainsi : **Concert pour mes amis** par Kenneth Gilbert choisi dans l'œuvre de François COUPERIN (1668-1733). Il s'agit d'une heureuse anthologie d'enregistrements anciens (1970/71), avec un choix de 21 pièces tirées des quatre Livres. On y trouve, interprétées avec le talent que l'on sait, des pages très illustres comme **Les moissonneurs, Les barricades mystérieuses, Le carillon de Cythère, Sœur Monique** ou des pages moins connues mais qui recèlent toujours le même charme inégalé : **L'évaporée, L'artiste, Les tours de passe-passe** ou l'ultime **Saillie.**

- **C.W. GLUCK, Orfea ed Euridice - Coffret 2 X 33/30 ACCENT (Harmonia Mundi) ACC 8223-24 st.**

Deux versions de l'**Orfeo ed Euridice** de 1762 de Christoph Willibad GLUCK (1714-1787) paraissent simultanément. J'eusse eu plaisir à les présenter concurremment à nos lecteurs, mais seule celle diffusée par HARMONIA MUNDI sous label ACCENT m'est parvenue. Avant toute chose, on souhaiterait que la version française de 1774 bénéficie d'un nouvel enregistrement : on ne saurait rester toujours sur celui réalisé avec Jeannine Micheau et Nicolaï Gedda voici un quart de siècle (?). Cette nouveauté ACCENT se présente sous les meilleurs auspices, en l'occurrence sous la direction de Sigiswald Kuijken : 35 instrumentistes jouant des instruments anciens. C'est tellement important que, sur la notice donné en encart, j'ai trouvé (cherchant peut-être mal), le nom de tous ces instrumentistes et celui du facteur de leur instrument ; par contre, impossible de trouver le nom des chanteurs, les solistes j'entends, les autres étant désignés sous la référence générale **Collegium vocale** de Gand. C'est sur le coffret qu'on peut lire **La Petite Bande, Sigiswald Kuijken, Collegium vocale** et, enfin les noms de Marianne Kweksilber, René Jacobs et Magdalena Falewicz, sans que soit pour autant rappelé qu'ils tiennent respectivement les rôles d'Euridice, Orfeo et l'Amour. Le tout est impeccable, comme on peut s'y attendre, "aseptisé", mourant de tendresse ou de férocité baroques, de quoi satisfaire les plus ardents tenants de ces renaissances de styles. Il s'agit donc, bien sûr, de la version italienne, revue d'après l'édition de Paris (1764). La notice de Pieter Andriessen, très intéressante, est malheureusement trahie fréquemment dans sa traduction. L'encart, décoré d'un dessin qui n'obtiendra pas tous les suffrages, bénéficie par contre du texte intégral du libretto (Edit. de Londres 1773) : on verra de suite les différences énormes avec la version française, et on ne s'étonnera pas, dans cette impeccable gravure, de ne pas trouver le célèbre solo de flûte du **Ballet des Champs Elysées,**pas encore composé à l'époque.

- **MOZART, Les noces de Figaro - Coffret 4 X 33/30 DECCA 591245 enregistrement numérique.**

Quelle réussite! Quel enchantement que ces **Noces de Figaro** Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791) données dans une distribution éblouissante par Sir Georg Solti à la tête de **l'Orchestre Philarmonique de Londres,** avec **Kiri Te Kanawa**(La Comtesse), **Thomas Allen** (Le Comte Almaviva), **Lucia Popp** (Susanne), **Samuel Ramey** (Figaro), **Frederica von Stade** (Cherubin), **Jane Berbié** (Marcelline), **Kurt Moll** (Bartolo), **Robert Tear** (Dom Basile et le **London**

Opera Chorus (continuo : **Jeffrey Tate).** Je n'ai pas ressenti le moindre instant de défaillance dans ces deux heures trente de pleine musique, instant privilégié des dieux. Les interprètes ont pénétré pleinement leurs personnages et savent en restituer avec un art consommé les moindres subtilités psychologiques, l'Orchestre Philarmonique de Londres sonne avec la ferveur de ceux qui ont un doigt sur le cœur de Mozart. Georg Solti a réussi là un miracle et il paraît essentiel d'inciter tous nos amis à ne pas laisser passer un tel joyau dans la vitrine des nouveautés.

- **HAYDN, Die Schöpfung (La Création) - Coffret 2 X 33/30 ERATO NUM 750202 enregistrement numérique.**

Que ferment leurs yeux et me pardonnent ceux dont l'enthousiasme est sclérosé : je ne puis me retenir d'un même et chaleureux éloge pour cette nouveauté ERATO. Cette **Création** de Joseph HAYDN (1732-1809) est sans doute la plus belle interprétation qu'il m'ait jamais été donné d'entendre. Enregistrement numérique, alias digital, qui assure une perfection rare dans l'audition, joint à une interprétation exceptionnelle des **Chœurs de la Radio Suisse Romande** et **Pro Arte de Lausanne** (dir. André Charlet) et **Orchestre de Chambre de Lausanne** avec Margaret Marshall **(Archange Gabriel),** Horiana Branisteanu **(Eve),** Eric Tappy **(L'Ange Uriel),** Philippe Huttenlocher **(Adam)** et Kurt Rydl **(Raphaël).** Cette œuvre fondamentale dans l'histoire de l'oratorio, a soulevé bien des indignations à son apparition comme le rappelle Marc Vignal dans sa très intéressante notice de présentation. Plaisir de l'audition, intérêt pédagogique multiple (formes, harmonie, expression). Encore une nouveauté à ne pas manquer.

- **TCHAIKOVSKY, Concerto pour piano n° 1 - MOUSSORGSKY, Tableaux d'une exposition - 33/30 DECCA BARCLAY 591112 stéréo.**

Intéressante association de deux œuvres d'antagonistes frères d'armes dans l'empyrée de la musique russe. Et deux œuvres séparées esthétiquement par un monde : d'une part le célèbre **Concerto n° 1 pour piano en Si bémol mineur** de P.I. TCHAIKOVSKY (1840-1893), et d'autre part **Les tableaux d'une expostion** de M. MOUSSORGSKY (1839-1881), œuvres rigoureusement contemporaines. Vladimir Ashkenazy possède tout le génie voulu du clavier pour dominer aussi bien la virtuosité très "Carnegie Hall" du Concerto, que celle diabolique ou rêveuse tour à tour de la suite de quelques dix tableaux dont certains sont préparés par une **Promenade** au motif cyclique : il s'agit donc de la version originale pour piano. Pour le **Concerto,** Vladimir Ashkenazy est accompagné par l'Orchestre Symphonique de Londres sous la baguette de Lorin Maazel.

- **DVORAK, Stabat Mater - 33/30 LE CHANT DU MONDE HARMONIA MUNDI LDX 78720/21 et CM 439 X 2 (1982) st.**

Oeuvre méconnue du public français et d'une haute tenue, le **Stabat Mater** pour soli, chœurs et orchestre d'Antonin DVORAK (1841-1904) marque une évolution dans l'écriture du musicien tchèque. L'extrême variété des dix parties en lesquelles le compositeur a divisé le texte liturgique nous entraîne de l'affliction extrême au lyrisme dramatique, de la supplication à l'élégie : reflet des sentiments qui agitaient Dvorak lorqu'il composa cette œuvre, en deux étapes à la suite de la disparition de ses deux bébés, Josephina (1875), Ruzena suivie de peu par son frère aîné (1877).

Enregistrée à Léningrad en 1979, cette belle œuvre a pour interprètes Tatiana Novikova (soprano), Janna Polevtsova (mezzo), Constantin Ploujnikov (ténor), Guennadi Bezzoubenkov et Georgui Seleznev (basses), avec les **Chœurs Michel Glinka** et **l'Orchestre Philarmonique de Léningrad** sous la direction de Vladislav Tchernouchenko.

- **D'INDY, Symphonie n° - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-73100 stéréo (1982).**

A marquer d'une pierre blanche cette réalisation EMI LA VOIX DE SON MAITRE pour laquelle Michel Plasson à la tête de **l'Orchestre du Capitole** de Toulouse dirige cette somptueuse partition qu'est la **Symphonie n° 2 en Si bémol Majeur op. 57** de Vincent d'INDY (1851-1931). Peut-on encore espérer dans la foulée une Symphonie ou un poème symphonique de Guy Ropartz ?... Tout est fonction, hélas, de misérables considérations commerciales et c'est en fait un bien gros coup de poker, ou plus précisément, un acte de courage de la part d'un Editeur que le proposer à un public embrigadé, conditionné, une œuvre authentiquement française bien que n'étant ni du Debussy, ni du Ravel, ni du Fauré. Et pourtant, que l'on se sent à l'aise ici. L'auditeur se retrouve dans une lignée berliozienne, se sent proche de Bizet et de Chabrier, découvre les futurs Ropartz ou Dukas. Oui, tout cela sans plagiat, avec des idées comme on n'en trouve pas ailleurs, sans que le wagnérisme dont on voudrait l'accabler, infléchisse malement cette œuvre du musicien vivarois. Je regrette pour ceux qui n'entendent pas, mais il y a là une **réalité française** très originale que nous nous devons de préserver de toutes les déviations qui nous sont imposées depuis la Seconde Guerre mondiale. Merci **EMI** de cette audace et souhaitons, au seuil de cette année nouvelle, que votre effort soit soutenu épaulé, et entraîne les lendemains qui éveilleront des structures et sensibilités oubliées.

- **MILHAUD, Pièces pour un, deux et quatre pianos - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-12076 stéréo.**

Heureuse réédition de ce concert Darius MILHAUD (1892-1974) au cours duquel quatre pianistes d'exception s'en donnent à cœur joie avec des pages tour à tour tendres et spirituelles, acides ou rythmées. En solo, Noël Lee avec **L'automne** composé à Lisbonne en 1932 **(Septembre, Alfama, Adieu),** Christian Ivaldi avec les six pièces du **Printemps** (1915-20) ; tous deux réunis pour **Scaramouche** de 1937 **(Vif, Modéré et**

Brazileira) et **Le Bal martiniquais** de 1944 **(Chanson créole et Biguine).** Ils se joignent à Michel Beroff et Jean-Philippe Collard pour la Suite pour quatre pianos intitulée **Paris,** tout inspirée du souvenir d'Albéric Magnard **(Montmartre, L'île Saint-Louis, Montparnasse, Bateau-Mouche, Longchamp et La Tour Eiffel).** C'est une réédition EMI LA VOIX DE SON MAITRE.

- **COPLAND, Dance Symphony, El Salon Mexico, Fanfare, 4 danses de Rodéo - 33/30 DECCA BARCLAY 591283 BA 372 enregistrement numérique.**

Qualité d'enregistrement et de gravure exceptionnelle pour ce choix d'œuvres d'Aaron COPLAND (né en 1900). **L'Orchestre Symphonique de Detroit** s'en donne à cœur joie sous la baguette d'Antal Dorati, dans ces musiques au métier sûr, à l'instrumentation éblouissante. En premier lieu, la **Dance Symphony,** assemblage astucieux de partitions diverses pour un concours en 1930 ; **El Salon Mexico** rappelle des traits folkloriques retenus d'un bal populaire à Mexico en 1932. **Rodéo** est un des trois grands ballets du musicien américain (1942) entre **Billy the Kid** dont Olivier nous fait dans ces colonnes mêmes pénétrer dans les arcanes et **Appalachian Spring** (1944). Quatre danses de **Rodéo** ont été organisées en Suite symphonique par le compisiteur même : I. **Buckarro Holiday** II. **Corral Nocturne** III. **Saturday Night Waltz** et IV. **Hoe Down.** Elles complètent aimablement ce concert de musique légère américaine.

Jean MAILLARD

- **TRESORS DE LA MUSIQUE SACREE. ARION... ARN 38675.**

Dans sa collection "CHEFS-D'ŒUVRE RETROUVES", ARION propose trois œuvres religieuses des XVIe et XVIIe siècles que l'ensemble vocal DA CAMERA sous la direction de DANIEL MEIER avec HELENE DELAGE à l'orgue exécutent avec une musicalité et un goût du meilleur aloi.

Le "MISERERE MEI DEUS" d'ALLEGRI, un "AVE VERUNM CORPUS" de W. BYRD et "MISSA PECCATA MEA du français PIERRE COLIN, constituent le programme de ce bel enregistrement — programme qui met avantageusement en valeur l'intensité de l'activité musicale de ce temps dominé par la musique profane des chansons polyphoniques et des madrigaux et dont la musique religieuse subit naturellement l'influence.

Ce panorama de la musique religieuse à la fin du XVIe siècle est magnifiquement servi par les 12 chanteurs de l'ensemble vocal DA CAMERA. Interprétation claire et chaleureuse apparaissant comme une belle synthèse d'éléments contradictoires, à savoir : la clarté du texte et sa compréhension, la rigueur contra-punctique des différentes voix et la jouissance toute spontanée de la musique qui en est issue. Il ne s'agit pas seulement d'une belle exécution, fidèle et scrupuleuse mais avant tout de la musique d'une qualité apte à procurer bien du plaisir.

- **JOHANNES BRAHMS. LA BELLE MAGUELONNE. ARION... ARN 38680.**

La vieille légende provençale des amours de la Belle Maguelonne, fille du Roi de Naples, et du Comte Pierre de Provence avait inspiré au tout début du romantisme le poête LUDWIG TIECK. La légende devint une nouvelle, et **BRAHMS** de 1861 à 1868 illustra 15 poëmes pour son unique cycle de lieder. OTTO REINEMANN, Baryton et NOEL LEE au piano proposent cette œuvre splendide, malheureusement trop peu connue (on se demande bien pourquoi) dans une interprétation magistrale et rigoureuse. Une voix ample et solide, pleine d'émotion, d'enthousiasme ou de vaillance, intimiste ou impétueuse, celle d'OTTO REINEMANN, et un piano largement à la hauteur de sa tâche. La carrière de NOEL LEE, pianiste et accompagnateur n'est plus à dire mais il faut tout de même souligner l'extrême maîtrise de cet artiste à s'adapter aux solistes qu'il accompagne. Ici, la réussite est exemplaire.

- **BEETHOVEN. Symphonies 5 et 9. DECCA... 592118 B.A. 322.**

Avec les 5e et 9e Symphonies de **BEETHOVEN** dirigées par ENRICH KLEIBER à la tête de l'ORCHESTRE PHILARMONIQUE DE VIENNE, DECCA signe une autre réédition historique et malgré le manque de profondeur la dynamique nécessairement restreinte des gravures d'autrefois, rend un édifiant hommage à l'art de KLEIBER.

Les enregistrements originaux datent de 1949 et 1951 mais peu importe l'âge si ce n'est pour justifier des déficiences techniques ; l'interprétation quant à elle un peu à l'emporte-pièce et d'une véhémence souveraine, demeure étonnante de dynamisme et de passion vraie.

- **ANTONIO VIVALDI. Cantates et Motets ARION... ARN Z38032.**

— **Cantates** pour chant solo et instruments " CESSATE O MAÏ CESSATE", et "AMOR HAI VINTO".
— **Motets** pour chant solo et instruments "IN FUORE JUSTISSIMAE IRAE" "CANTA IN PRATO" et "O QUI COELI TERRAEQUE SERENITAS" dirigé par ENRICO SCIARRA. Clavecin B. HAUDEBOURG.

L'exemple type d'un ratage. Sous prétexte d'authenticité dans l'exécution de ces œuvres on a tout simplement oublié le principal, à savoir la musique. Un texte d'érudition tapageuse qui relève du plus pur mandarinat préface ce triste concert froid, artificiel et par trop maniéré NELLA ANFUSA, beaucoup trop en avant se livre à une foule d'acrobaties intempestives et rapidement insupportables sur des fioritures en tout genre ; la platitude de l'orchestre. Son manque de relief, de vie, accentue encore le décalage. Dommage.

- **BEETHOVEN. Les Sonates de Jeunesse. ERATO... STU 715023.**

Il y a ambiguïté sur le titre. On chercherait en vain

dans ces 7 sonates pour piano. 7 premiers numéros d'une série immense de 32 et qui couvrira toute une vie, une quelconque trace de fragilité ou la quiète d'un style propre. BEETHOVEN, dès sa première sonate, s'affirme avec toute l'intégrité de son génie. Du reste, les trois premières dédiées à HAYDN accusent plus les différences que la fidèle reconnaissance au Maître. Ces 7 premières sonates (op. 2, n° 1-2-3-, op. 7, op. 10, n°s 1-2-3) sont remarquablement servies par le jeu puissant et quasi-symphonique de Michel DALBERTO. Une musicalité solide, sûre à la mesure des œuvres. Comme s'il y avait connivence de fait entre la musique, c'est à dire BEETHOVEN, et l'interprète (Enregistrement réalisé à l'I.R.C.A.M. en 1981. On espère une suite...)

- **SCHUMANN.** FRAVENLIEGE UND LEBEN
  SCHUBERT. GRETCHEN AM SPINRRADE - DE JUNGE NONNE - AN DIE MUSIK - DER MUSENDOHN
  WOLF. Quatre Lieder sur des poëmes de MÖRIKE.
  DECCA... classique... 592103 BA 342.

Ce récital KATHLEEN FERRIER date des années 50. L'interprétation qui n'a pas vieilli est fort bien servie par l'excellent repiquage réalisé par DECCA. Il faut dire d'ailleurs q'une telle qualité d'interprétation fait bien vite oublier les quelques insuffisances techniques d'il y a 32 ans. C'est avec plaisir que je signale ici cette "re"-nouveauté de taille réaliser tout à l'honneur du disque en sa qualité de document historique. Du grand art. Quelle voix, et quelle sensibilité et que de noblesse dans l'expression. Comment peut-on réaliser de tels exploits avec autant de naturel et de sincérité. On ne peut que recevoir la leçon et constater la maîtrise comme une évidence sans restriction. Admirable.

- **G. FAURE. PELLEAS et MELISANDE - MASQUE et BERGAMASQUES - PAVANE - BALLADE. ERATO... STU 71495.**

FAURE : illustration musicale de l'univers Proustien digne représentant d'une poëtique symboliste, musique introspective aux harmonies exacerbées, luxueuses. Fauré décadent, Fauré mondain, tout aura été dit... reste la musique. Et bien qu'elle soit tout cela sans doute, elle demeure avant tout elle-même, bien au delà de ce que les commentaires, définition ou étiquette diverses et le besoin de rationnalisme à coup de phrases auront pu en traduire.

C'est du moins ce qui ressort de l'interprétation de ces quatres œuvres, l'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE placé sous la direction de ARMIN JORDAN et le pianiste JEAN HUBEAU — 4 œuvres qui de 1875 à 1920 couvrent une très large période de l'activité créatrice de FAURE.

Interprétation, délicate, intimiste, fragile à force de sensibilité, toute intérieure qui restitue ces pages avec une douceur infinie, sans excès pour le seul fait de l'élégance et de la beauté.

H. MUSSON

Informations diverses



• **ASSISES NATIONALES DE LA MUSIQUE**

Le 14 Décembre 1981, se tenait en présence de M. J. LANG, Ministre de la culture et M. FLEURET, Directeur National de la Musique, les Assises Nationales de la Musique. Cette manifestation rassemblait pour la 1ère fois l'ensemble du monde musical Français par l'intermédiaire de plus de 65 organisations syndicales, professionnelles et associations dans le but d'apporter une contribution commune à la définition d'une nouvelle politique musicale pour la France. Le rapport **complet** de ces Assises augmenté des discours, interventions et contributions, sortira le : **Mardi 3 Novembre 1982, au prix de 20,00 F l'unité.**

Pour tout renseignement et commandes, s'adresser à : Assises Nationales de la Musique c/o Confédération des Travailleurs Intellectuels de France, 1, rue de Courcelles, 75008 PARIS.

13 Décembre 1982 P.L.M. St Jacques : Deuxième ASSISES Nationales.

• **ASSOCIATION DES AMIS DE L'HARMONIE VIVANTE**

Il y a un an Madame DOMMEL-DIENY nous quittait et beaucoup se posent depuis lors la question : Que devient l'Association des Amis de l'Harmonie Vivante ?

Celle-ci se propose d'éditer un seul "cahier de l'harmonie vivante" par an, mais plus consistant, centré sur l'écriture musicale et l'analyse harmonique d'œuvres des grands maîtres. Le cahier de 1982, qui portera le n° 10, est prêt : son plan est composé, les articles qui le constituent sont écrits et rassemblés. Le bureau a décidé qu'il serait entièrement consacré à Mme DOMMEL-DIENY. Il comprend entre autres choses des témoignages d'amis et d'anciens élèves, la leçon introductive d'un cours à la Sorbonne, une analyse harmonique inédite de l'étude "pour les tierces" du premier livre des études pour le piano du Claude Debussy.

L'impression et la diffusion de ce cahier ne dépendent plus que des ressources de l'Association, qui lance un appel à ses membres actuels et futurs.

Le fascicule n° 16 du tome V de l'Harmonie Vivante, consacré à Debussy et qui était épuisé depuis quelques mois est en cours de réédition aux Editions Musicales Transatlantiques.

Renseignements au siège de l'ASSOCIATION : 34, rue de Verdun, 94260 FRESNES.

• **CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET D'EXPRESSION ARTISTIQUE**

Centre de psychopédagogie ouvert aux personnes handicapées, 58, avenue Jean Jaurès, 93310 LE PRE SAINT GERVAIS.

Cette Association 1901 a pour but de contribuer à l'éveil de la personnalité par un enseignement artistique approprié, pourvu d'une pédagogie originale - Cours d'instruments de musique (piano, guitare, batterie, flûte), arts graphiques (dessin, sculpture), mime, théâtre.

Le Conservatoire et le Centre sont ouverts **tous les jours du mardi au samedi.**

• **CENTRE NATIONAL D'ANIMATION MUSICALE**

La liste Automne/Hiver-Printemps 82/83 des **stages de musique et danse** vient de paraître. Elle comporte 360 stages pour toute la France et peut être d'une aide précieuse à tous ceux qui veulent s'initier ou se perfectionner dans leur discipline favorite.

Prix 12 F.

Ecrire à C.E.N.A.M., 55, rue de Varenne, 75007 PARIS.

• **MUSIQUE ET CULTURE**

Organise à Paris et en Alsace deux cycles nationaux de formation en pédagogie musicale active "Orff".

Ces cycles sont animés par le Professeur Jos WUYTACK, compositeur et pédagogue belge, Professeur de pédagogie musicale à l'Université de Louvain.

Renseignements et inscriptions : MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG.

• **CENTRE REGIONAL DE DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE**

C.R.D.P., 6, rue Sainte Catherine, **86034 POITIERS.**

— "Instruments de musique populaire à cordes, du monde entier". Bravo à toute l'équipe du C.R.D.P. de Poitiers, qui publie sous ce titre, un livret de 173 pages, format 17/22 ou 39 instruments sont présentés, accompagné de 34 diapositives toutes très réussies.

Après un historique des instruments à cordes et de leurs systèmes de classement, suit un bref descriptif pour chacun d'eux appuyé par un dessin, ensuite par des considérations sur sa facture, la façon de l'accorder, d'en jouer, etc... Une discographie et de nombreuses illustrations enrichissent les diapositives.

Cette série permet d'aborder la famille des harpes, des luths à cordes pincées et frottées, des cithares. Voici de quoi donner aux élèves un large éventail des musiques traditionnelles et leurs instruments. **Prix 110 F.**

• **GRENOBLE. C.N.D.P.**

La Revue ECHANGE veut être comme son nom l'indique un moyen d'échange d'idées entre enseignants, pédagogues, animateurs, compositeurs. Le n° "Spécial Musique Contemporaine" permet une approche de la musique électroacoustique sous la signature de M. BOURNIZIEN ; "Musiques et Mathématiques" "le Théâtre Musical" articles signés J.E. Marie, P. Pittion etc... Cette revue s'adresse aussi bien aux enseignants des marternelles que des classes élémentaires ou secondaires.

Renseignements : C.N.D.P., 11, avenue Général Champon, 38031 GRENOBLE Cedex.

• Le Disque **BACCALAUREAT 1983** (épreuve facultative) est un disque PATHE-MARCONI la Voix de son Maître n° C 053-78219. Le commander chez votre disquaire.

• **UNIVERSITE PARIS-SORBONNE (Paris IV)**

LA MUSIQUE A PARIS en 1900 : L'opéra, le ballet, la musique chorale, la mélodie, le piano, la flûte...

Colloque organisé par l'Institut de Recherches sur les Civilisations de l'occident moderne.

Samedi 12 Mars 1983, salle 331 (Entrée : 1 rue VictorCousin - Escalier G - 2e étage) 9 h 30 et 14 h 30.

Renseignements : Danielle PISTONE.

• **ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN**

Abbaye de Royaumont, 95270 ASNIERE SUR OISE du 20 au 26 Février 1983. Trois ateliers : Electroacoustique, Jeux Sonore/voix, Pratique Instrumentale.

Inscription et Renseignements : 9, rue de l'échelle, 75001 PARIS, 261.56.75 (16.1).

• **VILLE D'AVRAY** (92) en collaboration avec le F.N.A.M.U. et le C.F.P.C. (Centre de Formation des Personnels Communaux) - vacances de Février 83 -

Stage : Les instruments à vent improvisent, avec Patrice Bocquillon, Jacques Di Donato, et Jacques Vandeville.

Renseignements, Inscription : 10, rue de Marnes, 92410 VILLE D'AVRAY.

• **TOULOUSE**

Conservatoire occitan des Arts et Traditions Populaires - 25 au 27 Janvier - à l'intention des musiciens animateurs musicaux - enseignants : travail sur la méthode KODALY avec Lazlo VIKAR. Concerts dans la région. Musique pastorale de Hongrie.

Renseignements : 1/5, rue Jacques Darré, 31300 TOULOUSE

• **I.R.C.A.M.** 31, rue St Mérri, 75004 PARIS du 9 au 14 Février Centre G. Pompidou à 20 h 30.

LE CONCEPT DE RECHERCHE EN MUSIQUE

En quoi le développement de la musique, sa vie propre, dépendent-ils de la recherche scientifique ? L'acte de création, solitaire par excellence, aide-t-il à suggérer des solution générales ? La méthodologie de la recherche scientifique peut-elle servir de modèle à la recherche musicale ?

L'IRCAM organise un colloque international dont chacune des journées consacrée à des discussions et tables rondes, sera clôturée par une conférence publique.

9 Février • Célestin Deliège, musicologue : les Précédents historiques au XXe siècle.
10 • Carl Dahlaus, scientifique et musicologue allemand : La nécessité d'une théorie en musique contemporaine.
11 • Alan Kay : Les rapports du scientifique et de l'artistique
12 • Luciano Berio : L'éclectisme et la musique électronique
14 • Pierre Boulez : Quoi ? Quand ? Comment ?

Deux concerts feront suite à ces journées de réflexion, illustrant les thèmes abordés et présentant trois créations mondiales de Philippe MANOURY, Tristant MURAIL, Roger REYNOLDS.

• **Création d'un ensemble de synthétiseurs.**

A la demande des J.M.F. Monsieur LABARRIERE a formé avec des musiciens qu'il connaissait cet ensemble. Spectacle d'une heure environ, destiné aux Scolaires ou aux Comités d'entreprises et Associations diverses. C'est un panorama de la musique électronique en 3 grandes étapes : 1/ IMITATION : l'aspect le plus connu, pour ne pas effaroucher mais aussi pour présenter les "machines" et en expliquer les grands axes (oscillateur, filtre, enveloppe...) à travers des morceaux connus et des instruments réalistes. 2/ RE-CREATION : à partir de l'imitation de bruits et climats naturels, on débouche sur la création de bruits, sons et climats synthétiques originaux. 3/ Pour finir, un large tour d'horizon des différentes formes de musiques synthétiques actuelles.

Pour plus de précisions, contatez M. LABARRIERE 101, rue de Clignancourt, 75018 PARIS.

• **CONCERT**

MUSIQUE en SORBONNE 27 Janvier 20 h 45. Chœur National de Paris. Ensemble d'Instruments Anciens. **MONTEVERDI :** Selva Morale e Spirituale. Direction Jacques GRIMBERT.

• **Disque baccalaureat** Pathé-Marconi. Voix de son Maître n° C.053-78219
En vente chez tous les disquaires.



BON DE COMMANDE

Fascicule du Baccalauréat 1983

Œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute édité par l'Education Musicale.

Veuillez m'adresser ______ fascicule(s) du Baccalauréat au prix de 30 F le fascicule.

M. ou Etablissement ______________________________

Adresse ______________________________

______________________________ Code Postal ________

Ci-joint en règlement : C.C.P. ☐ Chèque bancaire ☐ Demande de mémoire ☐

au nom de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS
C.C.P. 9904 69 C PARIS

Tous nos abonnements sont toujours reconduits sauf avis contraire.

(1) Cocher les cases de votre choix.

L'EDUCATION MUSICALE
23, rue Bénard, 75014 PARIS C.C.P. Paris 9904.69 C

BACCALAUREAT 1983

œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute

SCHUBERT

- Trio n° 2 en mi-bémol (2e et 4e mouvements)

MANUEL DE FALLA

- 7 chansons populaires

OLIVIER MESSIAEN

- Les oiseaux exotiques

Supplément au n° 292

PRIX : 30 F